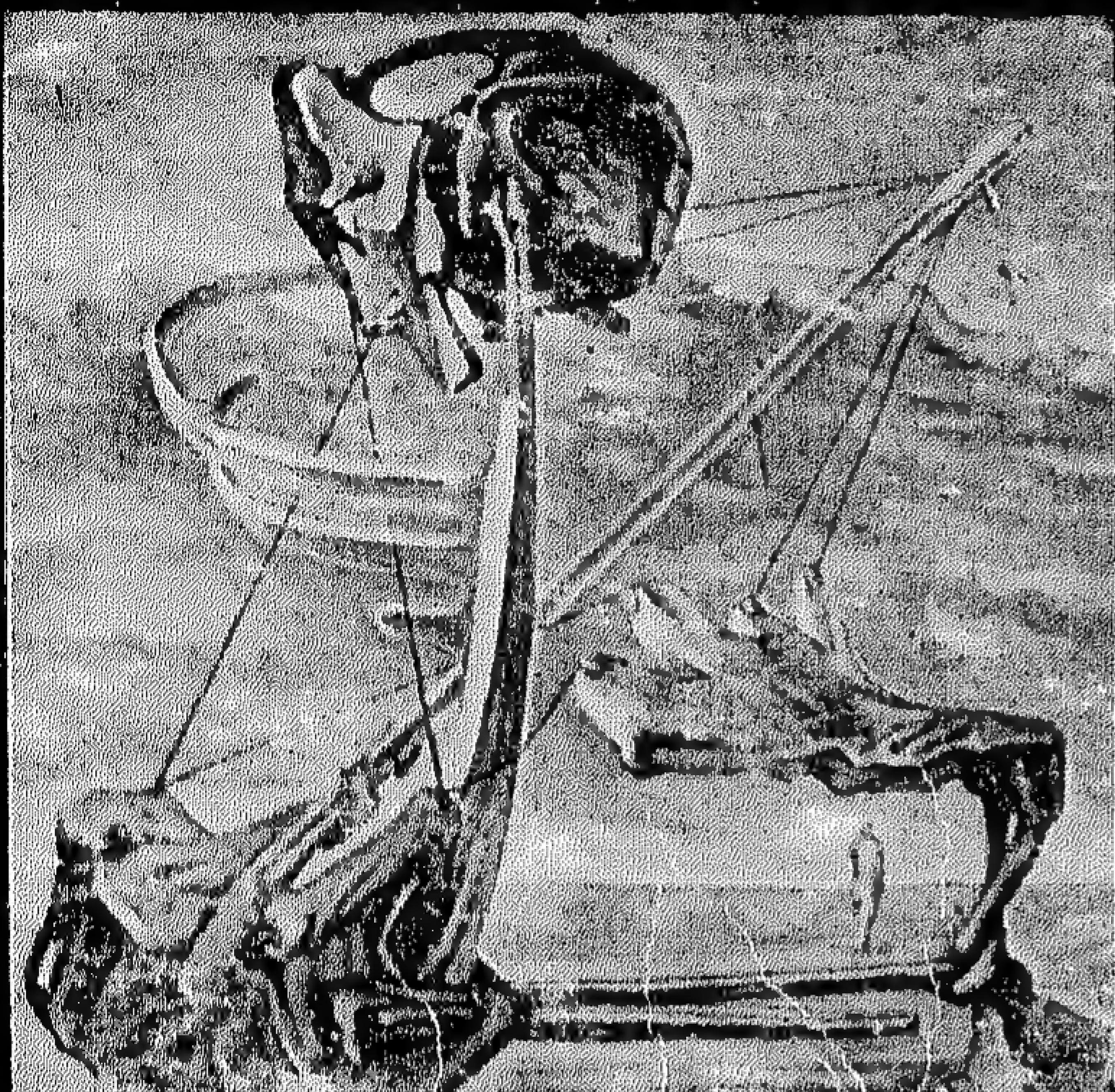
فجر التصوير المصرى الحديث

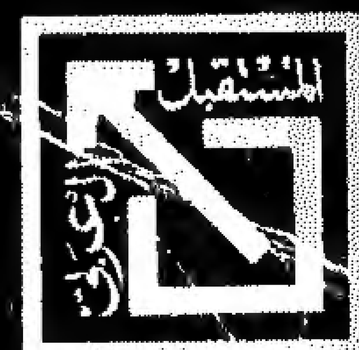
عز الدين نجيب











دار المستقبل العربي

فجر التصوير المصري الحديث

من ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥

فجر التصوير المصرى الحديث

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/ حسين بيكار

فجر التصوير المصرى الحديث

من ١٩٠٠ــ ١٩٤٥

بقلـم : **عز الدين نجيب**
تقديم : **بدر الدين أبو غازى**

الكتاب الحائز على الجائزة الأولى فى مسابقة النقد الفنى عام ١٩٨٢ بالمجلس الأعلى للثقافة .

الغلاف والاخراج الفنى :
عز الدين نجيب
أعمال الجرافيك :
عزيز المصرى . بدر الرفاعى ـــ الحسن أبو السعود

دار المستقبل العربى

٤١ شارع بيروت . مصر الجديدة
ت / ٦٦٥٩٠٠ القاهرة

الطبعة الأولى ـــ ١٩٨٥ القاهرة

إهداء

إلى روح بدر الدين أبو غازى ..
الرجل ... الموقف .. الكلمة ...
هى محاولة لملء مساحة صغيرة من الفراغ الهائل الذى تركه فى الحركة النقدية .
.. محاولة تستهدى ضوء منارته الخالدة .

ع . ن .

تقديم

بقلم الأستاذ المرحوم : بدر الدين أبو غازى *

هذا بحث فاز به صاحبه فى مسابقة النقد الفنى التى نظمها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢ . وعنوان البحث وإطاره الزمنى ليسا من عند الباحث ولكنهما من عند الجهة المنظمة للمسابقة ، فإن امتد الفجر خمسة وأربعين عاما فالعهدة فى ذلك على منظمى المسابقة وليس على الباحث .

وفى هذا الإطار الزمنى عالج الباحث موضوعه برؤية ربطت بين التحولات الاجتماعية والسياسية وبين التيارات الفنية التى تولدت وتشكلت فى ظل الحركة الوطنية واليقظة القومية .

ولقد وفق الأستاذ عز الدين نجيب فى تناول موضوعه وربط بين معالم الصعود والهبوط فى حركة الإبداع الفنى وبين التحولات التى مرت بمصر خلال تلك الحقبة .

واستطاع بامتلاكه لغة التعبير ، ورؤية الفنان ، أن يقدم بحثا ممتازا فى بنائه العام ، وفى تقسيم فصوله ، بل فى اختيار عناوين الفصول ، وأن يصوغ بحثه فى لغة أدبية أضفت على النص تميزا .

وإذا كان الكاتب قد مر بالمرحلة الوسطى من « الفجر » مرورا سريعا واكتفى بالاشارة العاجلة الى بعض أعلام تلك المرحلة ، فذلك لأنه أراد التركيز على ملامح أساسية فى تلك الحقبة .. وأدار بحثه حول استقصاء ظاهرة « **الشخصية المصرية** » عند جيل الرواد ، ثم التيارات الجديدة التى يمثلها جيل التمرد ، على حين كان معظم أفراد الجيل الوسيط من خريجى مدرسة الفنون الجميلة العليا حتى تلك المرحلة موزعين بين بعض مؤثرات جيل الرواد وبين الدراسات الأكاديمية التى تلقوها فى مصر والخارج .

بدر الدين أبو غازى
١٣ — ٨ — ١٩٨٣

(*) لم يكتب الأستاذ المرحوم بدر الدين أو غازى هذه الكلمة لتنشر كتقديم للكتاب ، بل كتبها كتقرير عنه بناء على طلب « دار المستقبل » تمهيدا لنشره ، ولم يمهله القدر ليكتب مقدمة وافية . لكن الدار والمؤلف آثرا أن تنشر الكلمة كما هى ، وفاء لذكرى الرجل ، وكآخر كلمات كتبها تقريبا قبل رحيله .

مدخل

بقلم المؤلف

حين فكرت فى كتابة هذه الصفحات ، لم يكن هدفى أن أسرد تاريخ الحركة الفنية فى مصر ، كما لم أكن أطمح الى اقامة بناء تحليلى نقدى لأعمال جيل أو جيلين من روادها الذين صنعوا فجرها منذ بدايات هذا القرن .

كنت — ببساطة — أتطلع الى أن أعيد اكتشاف بعض الرؤى الابداعية التى حققها أولئك الرواد الشجعان كفنان يبحث عن جذوره وأصالته .

لكن وجدتنى أجوس خلال مجموعة من التشابكات المدهشة لعديد من الظواهر الاجتماعية فى مصر ، فى مطلع هذا القرن الموعود بانبثاق فجر النهضة المصرية الباهر . وبدلا من أن أتقدم الى الأمام مع المسار التاريخى باحثا عن الرؤى الجمالية ، وجدتنى أعود الى الخلف لأغوص فى أعماق قرنين يكتنفهما الكثير من الغموض ، وبدلا من أن أبحث عن مظاهر الفن الجميل ، **رحت أبحث عن الوعى المفقود لأمة نسيها الزمن أربعة قرون حالكة ، فقدت فيها هويتها أو كادت ، وانقطع فيها اتصالها بحضارتها العريقة .. ذلك ان ما حدث فى مطلع هذا القرن العشرين من ظهور حركة فنية — بعد كل تلك القرون من الفقر الابداعى — ما هو الا حلقة فى سلسلة طويلة من الظواهر الاجتماعية المتداخلة والمتفاعلة على مدى قرنين أو يزيد . وكحقيقة موضوعية ، فان قوة الدفع لحركة هذا المجتمع نحو اقامة بنائه المادى والروحى ، هى نتيجة طبيعية لتفاعل تلك الظواهر . وليس مصادفة أن يظهر أول جيل من الفنانين فى مصر الحديثة مع بزوغ جيل التنوير الاصلاحى ، وتصاعد المد الوطنى والابداعى ، فقد كان كل ذلك متوقفا على اكتشاف أمة لذاتها وامكاناتها ، بعد امتلاكها للوعى برسالتها ومكانها بين الأمم ، وهو الوعى الذى أمسك بطرف خيطه رفاعة الطهطاوى قبل منتصف القرن الماضى .**

وحين عدت من هذه الرحلة الطويلة المعذبة الممتعة ، كنت أحمل معى مصباحا جديدا ، — كمصباح « ديوجين » — استطعت به أن أضيء كثيرا من المناطق المجهولة بالنسبة لى فى قضية الفن المصرى المعاصر ، وأن أرى على ضوئه حركة هذا الفن .. ككيان عضوى يتنامى ويتفاعل بدينامية مع عصره ، يتأثر به ويؤثر فيه .

وربما استطعت ، بعد رحلتى تلك ، أن أتفهم عبارة « **ارنست فيشر** » الى مدى أبعد من منطقيتها المقنعة اذ يقول : **ان كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع وحاجاته وآماله . لكن الفن يمضى الى ابعد من هذا المدى ، فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل .**

لهذا فقد حاولت هنا أن أقدم تلك الظواهر فى تفاعلها المستمر ، لأصل الى نتائجها بشكل طبيعى ، أى دون قفز أو تعسف ، حيث قادتنى هذه النتائج بدورها الى ظواهر جديدة .

ولست أعنى بذلك أننى تركت نفسى كقارب تتقاذفه أمواج التاريخ ، بل أعنى أننى سمحت لقانون الجدل أن يفعل فعله المحتوم فى تراكم الظواهر وصراع المتناقضات ووحدتها أيضا ، وكان ذلك كافيا للوصول بى الى العوالم التى كنت أبتغيها ، لجيلين غاليين من الفنانين الرواد ، ولأن أصبح على علاقة حميمة معهم أكثر من أى وقت مضى ، وكان كافيا أيضا لكى أفهم بعض المشكلات التى تعانى منها الحركة الفنية حتى اليوم .

ورغم أننى لم أستطع أن أتجنب التأريخ للحركة أو تحليل الرؤى الابداعية لمصوريها حتى قبل انتصاف القرن بقليل ــ وهو الأمر الذى يفوقنى فيه بالتأكيد مؤرخو الفن ونقاده الأكاديميون ــ فاننى حرصت على أن يتم ذلك من خلال قضايا ومشكلات تكوّن مسار تلك الحركة . وكيف يتعامل معها كل جيل من الفنانين ، **مثل قضية الأكاديمية .. وقضية العلاقة مع الفن الأوربى والتأثر به ، وقضية الشخصية المصرية فى الفن .. وقضية التمرد على القديم ..**

ولست أزعم أننى نجحت فى الاحاطة بجميع أبعاد هذه القضايا واصدار كلمة وافية فى كل منها .... فهذا عمل يحتاج الى فريق من الباحثين .

لكن حسبى أننى حاولت أن أخطو نحوها خطوات صغيرة ... وبيدى مصباح الحقيقة ...

« المؤلف »

فبرايــر ١٩٨٢

المحتويـات

صفحـة

الفصل الأول

ومضات في الظلام

* أهل الكهف :

لم تشهد روح مصر الخلاقة فى تاريخها الوسيط تعقيما داميا كالذى شهدته عام ١٥١٧ م . على يد الغازى العثمانى **سليم الأول** ، حين اقتلع صفوة فنانيها وعلمائها وبنائيها وصناعها المهرة ، من جذورهم الضاربة فى خمسة قرون من الابداع ، وشحنهم الى اسطنبول كغنائم الحرب — بعد تحطيمه لدولة المماليك — ليصنعوا لها وجها جميلا مستعارا . ويروى لنا **ابن اياس** أن عددهم بلغ ألفا وثمانمائة . ولم يكتف العثمانى المتعطش للدماء والنهب بذلك ، بل انه خرج من مصر « .. **ومعه ألف جمل محملة ، ما بين ذهب وفضة ، هذا خارجا عما غنمه من التحف والسلاح والصينى والنحاس المكفّت والخيول والبغال وغير ذلك ، حتى نقل منها الرخام الفاخر ، وأخذ منها من كل شىء أحسنه ، مما لم يفرح به آباؤه ولا أجداده من قبله ....** »[1]

ويذكر ابن اياس أن مصر بسبب ذلك قد بطل منها نحو خمسين صنعة . ولنأسف على ماآل اليه مصير فنون كانت كعقد لؤلؤ فى جيد مصر الاسلامية ، ومن قبلها المسيحية ، **فقد تدهورت فنون النسيج والتطريز ونقوش النحاس وخرط الخشب للمشربيات والمنابر وزخارف الرخام الملون والخط العربى وزجاج النوافذ المعشق بالجص والمشكاوات والميناء والفسيفساء**

(١) محمد بن اياس — بدائع الزهور فى وقائع الدهور ص . ١١١١ طبعة دار الشعب ١٩٦٠ القاهرة .

والفخار وفنون النحت الزخرفى وتزويق المخطوطات ، كما اختفى فن التصوير الجدارى الذى عرف فى العصر المملوكى ، من نوع ذلك التصوير الذى كان يزين جدران بيمارستان قلاوون بمناظر الصيد والرقص ومجالس الطرب والموسيقى ومشاهد مما يحيط بالفنان من مرئيات تجيش بحرارة الحياة ..[1] .

واندثر ذلك العهد الذى كانت القاهرة فيه تحتفل بميلاد عمل فنى جديد احتفالا يشبه موكب النصر اذا أنتج أحد الصناع عملا جميلا ماهرا لم ير مثيله من قبل ، فكان يرتدى رداء من الحرير ويطاف به بين الحوانيت يصحبه الموسيقيون ويعطيه كل شخص بعض المال .. حسب مايرويه « ليو الأفريقى » . وهو الاسم الذى أطلقه الغربيون على أبى الحسن الوزان .[2]

هكذا ينقطع اتصال الحضارة المصرية ، ويلازم العقم روح مصر الخلاقة مايقرب من ثلاثة قرون مظلمة تحت حكم الأتراك ، تمر بها كما مرت بأهل الكهف ، منقطعة عن العالم والعالم منقطع عنها ، لكنها فى اغمائها الطويل المعذب بكوابيس البطش والمهانة والمجاعات والطواعين ، تفيق فى شهقات قصيرة متباعدة لتعبر عن بقائها حية ببضع نفحات من ابداعها القديم ، خاصة فى فن التصوير ، على يد قلة قليلة من فنانيها ، أسقمهم الذوق التركى الفظ ، الجاثم فوقهم بتقاليده الركيكة وروحه الجامدة وبهرجته الجوفاء التى تعكس كل خصائص محدث النعمة ... ينفلت الفنان المصرى من كبت تلك التقاليد معبرا عن بقائه بأسلوب متشح بثياب الشعب الفقيرة ويستعير لغته العامية .. تشهد بذلك بعض المخطوطات المصورة التى وصلتنا من تلك الفترة ، ومازالت تحتفظ بها مكتبات اسطنبول وميونيخ والقاهرة ، مثل كتاب « قانون الدنيا وعجائبها » للشيخ أحمد المصرى ، مؤرخ بسنة ٩٧٠ هـ / ١٥٦٣ م . « عيون الحقائق وايضاح الطرائق » سنة ١٠٨٣ هـ / ١٦٧٢ م . وغيرهما كثير مما يثبت أنه من ابداع الفنان المصرى . ومع التسليم بامتزاج تأثيرات عدة فى تصوير هذه الكتب ، فان الطابع العربى والشعبى يبرزان فيها على أية تأثيرات أخرى .[3]

كانت هذه المصورات متنفسا لروح الخلق وتعبيرا عن الانتماء المكبوت لدى الفنان المصرى ، ولم تكن موضوعات الكتب إلا مناسبة لهذا التنفيس ، فنراها تحفل باقباله على الحياة وخياله الشعبى الخصب فى تحوير الأشكال وابتكار الحلول وتوزيع الألوان والعناصر ، مع احتفاظ بالتقاليد العربية فى التصوير ، حتى ولو كان الموضوع متصلا بالديانة المسيحية

---

(١) بدر الدين أبو غازى ــ جيل من الرواد ص . ١١

(٢) جاستون فييت ــ القاهرة مدينة الفن والتجارة . ترجمة د . مصطفى العبادى ص . ١٦٨

(٣) دكتور / حسن الباشا ــ فن التصوير فى مصر الاسلامية ص ١٢٦ وما بعدها .

أو بالسحر والتنجيم والرمل . وتشهد تصاوير بعض المخطوطات فى تلك الفترة بسيادة الطابع الشعبى والريفى ، كما تشهد الأحجبة التى عثر عليها فى حفائر الفسطاط بعودة الفنان الشعبى الى أساليب الرسوم المصرية القديمة ، والرسوم القبطية ورسوم الكليم والحصير فى العصر الاسلامى .[1]

ويمكننا أن نضيف الى ذلك .. الرسوم التى اعتاد أهالى الريف والأحياء الشعبية زخرفة واجهات بيوتهم بها ، والصور الشعبية التى تزين صندوق العروس ورسوم خيال الظل ... وغيرها .

لكن اذا لم يكن بوسع هذه الافاقات القصيرة لروح الخلق المصرية أن تصنع تيارا مستمرا ، فحسبها أنها كانت مثل الشهيق والزفير ، الذى يعنى أن النائم مازال حيا .

* عصر الدهشـــة :

... وينتفض النائم فجأة على هدير المدافع ودوى القنابل عام ١٧٩٨ ، حين جرد « الفرنسيس » حملتهم على مصر ، حتى الأزهر الشريف لم ينج من طلقاتهم عندما اعتصم به العامة والعلماء الذين .... « .. حين وقع عليهم القنبر ورأوه ، ولم يكونوا فى عمرهم عاينوه ، صاحوا : ياسلام من هذه الآلام ، ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف .. » كما يروى لنا شيخنا الجبرتى .

ومنذ ذلك الوقت لايبقى شيء على حاله .. لقد اهتزت مع اركان الكهف السحيق مسلمات وقناعات ، على بريق الاختراعات العلمية ورياح العصر التى حملتها معها الحملة الفرنسية .

ولنذكر دهشة شيخنا الجبرتى اذ يصف معامل الفرنسيين وورشهم وهندستهم وآلاتهم العجيبة وأرباب صنائعهم ، حتى يصل الى فنانيهم فيقول : « وأفردوا لجماعة منهم بيت ابراهيم كتخدا السنارى ، وهم المصورون لكل شيء ، ومنهم ريجو ، وهو يصور الآدميين تصويرا يظن من يراه أنه بارز فى الفراغ مجسم يكاد ينطق .. حتى أنه صور صورة المشايخ كل واحد على حدته فى دائرته ، وكذلك غيرهم من الأعيان ، وعلقوا ذلك فى بعض مجالس صارى عسكر ، وآخر فى مكان آخر يصور الحيوانات والحشرات وآخر يصور الأسماك والحيتان بأنواعها » .

(١) سعد الخادم ـــ تصويرنا الشعبى خلال العصور ـــ ص ٨٣

هكذا بدأ عصر الدهشة ...

وتفتحت مسام العقل والوجدان المصريين لامتصاص كل جديد ، واكتشاف العالم المحيط الذى تبدو أصداؤه كأنها تأتى من كوكب آخر ، بدءا من الكشوف العلمية والصناعات الحديثة حتى القوانين الوضعية والمعارف الانسانية ... والفرنسيون المحتلون يتفننون فى ابهار المصريين حتى يؤكدوا لهم دائما تفوقهم عليهم وجدارتهم بحكمهم وأنهم ليسوا أعداء لدينهم .. فكانوا اذا زار أحد المصريين مكتبتهم .. « **يحضرون له أنواع الكتب المطبوع بها أنواع التصاوير وكرات البلاد والأقاليم والحيوانات والطيور والنباتات وتواريخ القدماء وسير الأمم وقصص الأنبياء بتصاويرهم وآياتهم ومعجزاتهم وحوداث أممهم ، مما يحير الأفكار .. ولقد ذهبت ــ والحديث للجبرتى ــ اليهم مرارا وأطلعونى على ذلك ، فمن جملة ما رأيته كتاب كبير يشمل سيرة النبى صلى الله عليه وسلم مصورون به صورته الشريفة ــ على قدر مبلغ علمهم واجتهادهم ــ وهو قائم على قدميه ناظرا الى السماء كالمرهب للخليقة ، بيده اليمنى السيف وفى اليسرى الكتاب وحوله الصحابة رضى الله عنهم بأيديهم السيوف . وفى صفحة صورة الخلفاء الراشدين وفى الأخرى صورة المعراج والبراق ... ومثال اسلامبول ومابها من المساجد العظام كأيا صوفيا وجامع السلطان محمد .** »[1]

لقد كان خليقا بهذه النافذة الجديدة ، التى انفتحت لنخبة من المصريين على العالم ووسعت أمامهم آفاق الخيال كالبنورة المسحورة ، أن تطلق قدراتهم المطمورة على الخلق ، أو حتى على تقليد بعض ما انبهروا به ومنه التصوير ، ولو بفعل سيكولوجية المغلوب فى محاكاة نمط السلوك والانتاج الخاص بالمنتصر ، تلك الطبيعة التى أشار اليها **ابن خلدون** فى مقدمته ، وقد قدم اليهم هذا المنتصر « **سارى عسكر بونابرته** » ومعه بعض أفذاذ الثقافة الفرنسية من أمثال (**مونج**) مساعد العالم العظيم (**لافوازيه**) الذى جاء الى القاهرة مدركا لعظمتها وتراثها ، ومعه ــ فضلا عن الشعراء والموسيقيين والأثريين ــ فنانون من أمثال (**دينوى**) مدير متحف اللوفر فى عهد الامبراطورية ، و (**ديترتر**) ، و (**ميشيل راجو**) ــ الذى يحفظ متحف فرساى لوحاته عن شيوخ الأزهر .

الا أنه فى نفس الوقت الذى بدأت تتفتح فيه حواس المصريين لاستيعاب (**العالم الجديد**) ، انبثق وعيهم المفقود بذاتهم ، فثاروا على الفرنسيس ، رافضين أن يدفعوا حريتهم ثمنا لبعض مظاهر التمدين .

ولما كان هذا الوعى مايزال ــ بعد ــ فى طفولته القاصرة ، فقد جعلهم ، بعد كل

---

(١) عبد الرحمن الجبرتى ــ عجائب الآثار . ص ٢٨٤

ماتكبدوه من الدماء والخراب ، يقدمون نصرهم على المحتل الفرنسى هدية غير مشروطة الى جندى ألبانى أمى ، ملىء بالاستبداد والطموح لصنع امبراطورية ..... وعلى قدر بغى **محمد على** ومظالمه للمصريين ، فقد استوعب الدرس الذى ألقته الحملة الفرنسية على مصر ، درس التحديث ، لكن من زاوية وحيدة هى التى تخدم أطماعه ، فأرسل بعثاته الى أوربا ، للتخصص فى تكنولوجيا الحرب والزراعة وعلوم الهندسة والطب .

ولكن هل كان ممكنا أن يقتصر اهتمام أبناء الفلاحين ــ حين تطأ أقدامهم أرض أوربا ــ على تلك العلوم ، مغمضين أعينهم عن مظاهر التقدم المذهلة فى مدينة النور ؟ ... ان عصر الدهشة والانبهار الذى بدأ **مع الجبرتى** لم تستطع أن تطمسه سنابك خيل الفرنسيين والمماليك ، وهذا ما لم يصل اليه دهاء **محمد على** وهو يرسلهم الى أوربا ليصبحوا أدوات لأطماعه .

* تخليص الابريز :

كان مع أعضاء البعثة الأولى الى باريس شاب أزهرى معمم ذهب ليؤم الأفندية للصلاة ، فاذا بهذا الصعيدى المنبهر الأعظم بما رأى ، يصبح بعد ست سنوات فحسب ــ هى مدة البعثة ــ رائداً لعصر النهضة المصرية الحديثة على مدى قرن من الزمان ، بكتاب صغير ضمنه مشاهداته وخبراته بكافة أوجه الحضارة الفرنسية التى عاشها بجماع قلبه وعقله ، سماه « **تخليص الابريز فى تلخيص باريز** » ، وبمدرسة أنشأها لترجمة الكتب الأساسية فى العلوم والآداب والانسانيات من الفرنسية الى العربية سماها « **مدرسة الألسن** » ، خرجت خلال عشر سنوات مائة مترجم ، ترجموا ألفى كتاب يهتز منها بنيان قديم .... كان هذا الشاب الذى يناهز الثلاثين هو الشيخ **رفاعة رافع الطهطاوى** ..

ولنقرأ بين ما كتب فى تخليص الابريز عن معالم الثقافة الفرنسية ــ خاصة عن معاهد العلم والصناعات ــ وهو يغرى المصريين بالسير على منوالها ، أن فيها ... « **الأكدمة السلطانية المسماة أكدمة مستظرفات الفنون ــ يقصد أكاديمية الفنون الجميلة ــ وهى خمسة فروع : الأول فن الرسم والثانى فن النحاتة والثالث فن العمارات والرابع فن النقاشة** » .

أليس هذا هو الشكل الذى اقتبسته أول مدرسة للفنون بمصر بعد ذلك بأكثر من سبعين عاما ؟ .. هذه الروح التى حملها معه **رفاعة الطهطاوى** ، والدعوة التى قادها للحاق بالعصر قد آتت ثمارها فى تلك النهضة التعليمية والصناعية فى عصر **محمد على** ، على يد جيل الاندهاش والتفاعل الخلاق مع الحضارة الأوربية ، جيل التساؤل والاجتهاد فى الوصول الى

اجابات لاحتياجات مجتمع متخلف ، وكان يمثل ذلك الجيل **على مبارك** . ولاشك أنه نبه كثيرا من الملكات الكامنة لدى أبناء الشعب ، فى الاختراعات العلمية وفى العلوم التطبيقية وفى التفكير العقلى وفى الأدب والشعر بدرجة أقل ... لكننا نجد صعوبة فى العثور على ما يقابل هذه الملكات فى ميدان **الفنون التشكيلية** ، بالرغم من تضمن البعثات الأولى لبعض الدارسين للرسم ممن عينوا بعد عودتهم مدرسين بالمدارس الصناعية ، وبالرغم من اشارات الطهطاوى الى مظاهر الحفاوة بها فى باريس ، ومن استجلاب محمد على وأسرته للرسامين والنحاتين من أوربا لتصويرهم وتزيين قصورهم ، بل حتى بالرغم من وصول بعض الفنانين من أتباع « **سان سيمون** » الى مصر مثل : « **ماشرو والريك** » — **اللذين جاءا عام ١٨٣٥ وعينا مدرسين للرسم بمدرسة الجيزة ، وقد أعلن أولهما اسلامه ولقب باسم « محمد افندى »** ، وقام بزخرفة جدران قصر مصر القديمة ، وأما الثانى فقد صنع تماثيل نصفيه لمحمد على .... وغيرهم من الرسامين « **السان سيمونيين** » الذين صوروا لوحات من وحى مناظر مصر ، وفكر بعضهم فى انشاء مدرسة للفنون بها ، كما اقترحوا تأليف لجنة استشارية للعلوم والفنون ضمن برنامجهم الاصلاحى الذى كان يقوم على العلم والفن والصناعة .(١)

ويبدو أن تيار الاستنارة الذى قاده رواد أواسط القرن التاسع عشر ، لم يحفل كثيرا بالجوانب الفنية — فيما عدا اشارات الطهطاوى — خاصة فن التصوير ، لكننا لو تأملنا فى انتماء هذا الجيل فسوف نجده جزءاً من **الارستقراطية الجديدة** التى تسيدت المجتمع المصرى فى القرن الماضى والتى كان من المفترض أن ترعى الفنون ، لكنها لم تكن مؤهلة بعد للقيام بهذا الدور .(٢) فقد كانت تتكون من ضباط الجيش بعد أن سمح لهم سعيد بالترقى من صفوف الجند ، ومن الأعيان الذين مكنهم محمد على وسعيد من تملك ماحصلوا عليه من أرض ، ومنحهم الأخير حق التصرف فيها بيعا وشراء وباع لهم **اسماعيل** (أخو **الخديو اسماعيل** فى الرضاع) وظائف مديرى المديريات حتى وهم يجهلون القراءة والكتابة ، ومن بقايا الأتراك .. وأخيرا من هذه الفئة المتعلمة فى أوربا والتى عادت لتشكل نواة التكنوقراطيين والبيروقراطيين .

هذه الطبقة بروافدها الأربعة هى التى خرج من أعطافها من قاد الثورة العرابية ومن خانها ، ومن قاد الحركة الاصلاحية ومن هاجمها ، ومن قاوم الانجليز ومن هادنهم ، وخرج منها من بعث الشعر العربى بعد موات ومن أعاد للغة العربية وللأدب حيويتهما ... لكنها احتاجت الى نصف قرن بعد نشوئها حتى استطاعت أن تنجب جيلا من المفكرين العظام تبنى الدعوة الى الاهتمام بالفنون الجميلة ، كان على رأسه **محمد عبده و قاسم أمين و لطفى السيد** ، وأن تنجب

(١) بدر الدين أو غازى — جيل من الرواد — ص ١٥

(٢) رغم أن مصطلح « الارستقراطية » الأوربى غير دقيق بالنسبة للمجتمع المصرى لاختلاف ظروف نشأة هذه الطبقة فيه عن سميتها الأوربية ، فإنه البديل الممكن عن المصطلح الشعبى « أولاد الذوات » .

ــ بعد هؤلاء بعقدين ــ جيلا من الفنانين العظام ، أعلن عن وجوده لأول مرة مع تخرج الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١١ .

* الفن المستجلـــب

لكن الارستقراطية الجديدة ــ وان لم تستطع خلال القرن الماضي أن تقدم فنا ــ فانها كانت بالتأكيد تستهلك نوعا من الفن ساد قصورها ، وكانت فى تذوقها له مقلدة لأولياء نعمتها ومثلها العليا من الأجانب ، من **محمد على** الى **اسماعيل** ، الذى بلغ هذا الذوق تجسيده الكامل فى عصره ، مرورا بالأجانب المستوطنين من افرنج ومتفرنجين ، ومن يهود ومغامرين ، يبحثون عن فرص للتجارة والصناعة والاحتكار ... **كل هؤلاء كان لهم ذوقهم الجمالى الغريب على الذوق المصرى فى العمارة والزخرفة والنقش والأثاث والمفروشات ، وكان غالبا من طراز خليط من ذيول الأنماط البيزنطية والباروكية الايطالية والروكوكو الفرنسى ، قام بتنفيذها عمال من اليونان وأرمينيا وايطاليا وفرنسا بدعوة من الحكام . وقد كان مسجد محمد على بالقلعة مثلا على هذا التأثير البيزنطى ، أما القصور التى أقامها له ولأمرائه وأتباعه فكانت أضعف بناء وطرازا ، مثل قصر الجوهرة بالقلعة وقصر الفسقية بشبرا ثم سلاملك « المانسترلى » بالروضة ، وتنطق معظم النقوش والصور المنفذة على حوائط تلك القصور بانحطاط المستوى الفنى .**(١)

أما **اسماعيل** الذى تألق فى عصره جيل **الطهطاوى ومبارك** ــ مبشرين بحركة التنوير ــ فقد كان مشغولا بقضية أهم ، وهى كيف يجعل من مصر قطعة من أوربا وليس من أفريقيا .. ؟ .. فلا يكتفى بمحاكاة جده **محمد على** فى تشييد القصور ذات الطراز البيزنطى والزخارف الباروكية والأثاث من طراز لويس الخامس عشر ، واللوحات الزيتية التى تصور حريمه وهن يرتدين ملابس ملكات أوربا وزينتهن ، والقاعات التى تتلألأ بحفلات الكوكتيل الراقصة على أنغام الموسيقى الأوربية .. بل يندفع فى هدم القاهرة بعمائرها الاسلامية العريقة ــ بما فى طريقه من مساجد ــ لينشىء مكانها شوارع مستقيمة ذات بواكى كشوارع باريس ، وميادين تطل عليها تماثيل برونزية هائلة على طراز **الروكوكو** لأقطاب أسرته الملكية فى القاهرة والاسكندرية ، ودارا للأوبرا يدعو اليها كبريات الفرق الأجنبية وأباطرة أوربا وملوكها الذين يحلم بأن يدخل فى زمرتهم ، ولا بأس فى سبيل ذلك من أن يفلس مصر ويستدين ويرهنها فى النهاية .. حتى يلتهمها الأوربيون ثمرة ناضجة عام ١٨٨٢ .

---

(١) محمد عزت مصطفى ــ ثورة الفن التشكيلى . ص ٢٠

هذا المناخ المتفرنج الذى خلقه **محمد على** وترعرعت فيه الأرستقراطية وغالى فيه **اسماعيل** ، قد استمر الى أواخر القرن التاسع عشر ، محدثا أثره فى استقطاب الفنانين الأجانب ، ومنهم بعض مشاهير الفن الفرنسى ، حتى أصبح لهم حى خاص انتشرت فيه مراسمهم هو حى : **الخرنفش** ــ بالجمالية ــ ، ونذكر من أفواجهم : **فرومانتان** ، **وباولو فورشيلا** ، **وتيودور فرير** ، **وميون** ، **وبول رينوار** ، **واميل برنار** ــ **صديق فان جوخ وأحد رواد مابعد التأثيرية** ــ[1] **الذى « باء بسخط الجميع ، وقالوا أنه مجنون مع أنه كان عبقريا ، وكانت لوحاته خليطا من المذهبين التأثيرى والوحشى »** .[2] ، كما حضر **الرسامون : كليمان ودينو وجيرارديه وبرشير وغيرهم ، ومعظم لوحات هؤلاء الفنانين تعتبر وثائق تاريخية ومرجعا للكتاب الذين اهتموا بوصف الحياة فى مصر فى تلك الحقبة ، وتوجد الآن بمتاحف فرنسا ، ومنها المجموعة الفريدة التى كان يقتنيها محمد محمود خليل ، والتى عرضت فى متحف اللوفر فى معرض (مصر ــ فرنسا) سنة ١٩٣٧ والتى أهداها الى متحف الفنون الجميلة بالأسكندرية ونادى محمد على بالقاهرة ، ومازالت بقيتها بقصره (متحف محمد محمود خليل حاليا)** .[3]

وبالرغم من ازدحام القاهرة بأولئك الفنانين ــ حتى أن الحى الذى أقاموا فيه صار وكأنه مصغر لحى **مونبارناس** بباريس ــ فانهم لم يكن لهم شأن يذكر بجانب ما بلغه **الخطاطون العرب** من صيت واسع ، أمثال « **مؤنس وجعفر بك وعبد الله زهدى وقاسم** » لأن فن أولئك الخطاطين ــ والكلام لرشدى اسكندر ــ كان موضع تقدير الخاصة والعامة على السواء ، مثل مخطوطات الآيات القرآنية ذات التنسيق الزخرفى والمصاحف ذات الهوامش المذهبة .. بينما كان الرسامون الفرنسيون لايجدون من بين المصريين اقبالا على فنونهم الا بعض من كانت تستهويهم صورهم الشخصية فى ملابس التشريفة الموشاة بالقلائد الذهبية[4] .

ربما وجدنا فى ذلك سببا فى عدم ظهور مواهب المصريين فى التصوير التشخيصى فى ذلك الوقت ، اذ ليس من المعقول أن تنضب مصر من المواهب ، كما ان التحريم الدينى للتصوير لم يكن فى أى وقت حائلا دون ظهور الرسوم التشخيصية فى مصر ، **ولعل الأقرب للواقع آنذاك أن المصريين كانوا ينظرون الى ذلك الفن المستجلب كجزء لايتجزأ من الطبقة الحاكمة بذيولها الأرستقراطية وتقاليدها وذوقها الفنى ، وكان طبيعيا ألا يعنيهم ذلك الفن طالما كان شأنا من شئون جلاديهم ، فضلا عن غرابته عليهم وعجزهم عن مجاراته ..**

---

(١) بدر الدين أو غازى ــ جيل من الرواد . ص ١٧

(٢) رشدى اسكندر ، كمال الملاخ ــ خمسون سنة من الفن . ص ١٠

(٣) المرجع السابق . ص ١١

(٤) رشدى اسكندر ، كمال الملاخ ــ خمسون سنة من الفن . ص ١٠

أما الارستقراطية نفسها فكانت ـــ حتى ثورة عرابى ـــ قانعة بما تحصل عليه من هذا الفن المستجلب ، فلم يشغلها أمر انتاج مثل هذا الفن أو التمهيد لانتاجه .

الفصل الثاني

عشية ميلاد الفنان المصري

* المصلحـون :

أسدل الستار على الثورة العرابية بالاحتلال الانجليزى عام ١٨٨٢ ، وكان من آثار هذه النهاية المأساوية أن تحول مفكروها الى الفكر الاصلاحى البرجوازى ، متخطين قضية الثورة والتحرير ، الى قضايا أخرى مثل تحرير المرأة واصلاح الأزهر والتعليم وانشاء البنوك الوطنية ونشر الفكر الليبرالى .

فى هذا المناخ الجديد تجد الفنون الجميلة اهتماما كبيرا بها لأول مرة فى تاريخها الحديث فى مصر ، فى كتابات قادة الاصلاح .. فيكتب قاسم أمين : « **لعل أكبر الأسباب فى انحطاط الأمة المصرية ، تأخرها فى الفنون الجميلة ، التمثيل والتصوير والموسيقى ، هذه الفنون ترمى جميعها على اختلاف موضوعاتها الى غاية واحدة ، هى تربية النفس على حب الجمال والكمال ، فاهمالها هو نقص فى تهذيب الحواس والشعور .** » ... **وينعى لطفى السيد على المصريين أن عقولهم تسبق كثيرا أذواقهم لأننا لم ندخل الفنون الجميلة فى مجمع علومنا ... ويكتب محمد عبده مقربا الفنون الجميلة من ذوق المصريين وثقافتهم ، فيعقد مقارنة بين الرسم والشعر ، لكون الشعر جزءا مهما من مكونات الثقافة المحلية فيقول : « إن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى ، ان هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ، مايستحق به أن يسمى (ديوان الهيئات والأحوال البشرية) .**

يصورون الانسان أو الحيوان فى حال الفرح والرضا ، والطمأنينة والتسليم ، وهذه المعانى المدرجة فى هذه الألفاظ المتقاربة لايسهل عليك تمييز بعضها عن بعض ، ولكنك تنظر فى رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا وباهرا ، يصورونه مثلا فى حالة الفزع والجزع ، والخوف والخشية .. والجزع والفزع مختلفان فى المعنى ، ولم أجمعهما هنا طمعا فى جمع عينين فى سطر واحد ، بل لأنهما مختلفان حقيقة ، ولكنك ربما يقتصر ذهنك على تحديد الفرق بينهما وبين الخوف والخشية ، ولايسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ، ومتى يكون الجزع ، وما هى الهيئة التى يكون عليها الشخص فى هذه الصورة أو تلك ... أما اذا نظرت الى الرسم ــ وهو ذلك الشعر الساكن ــ فانك تجد الحقيقة بارزة تتمتع بها نفسك ، كما يتلذذ بالنظر فيها حسك . »[1]

ويدخل الشيخ الامام **محمد عبده** فى المنطقة الشائكة الحرجة ، ليدافع عن الفنون الجميلة أمام المتزمتين الدينيين الذين يرفعون لواء التحريم فيقول :

« ان الراسم قد رسم ، والفائدة محققة لانزاع فيها ، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محى من الأذهان ، وبالجملة يغلب على ظنى أن الشريعة الاسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لاخطر منها على الدين ، لامن جهة العقيدة ولا من جهة العمل »

*** ١٨٩١ :**

واذا كانت لبعض الأعوام دلالات تاريخية ، فان عام **١٨٩١** يحمل دلالة هامة فى تاريخ الحركة الفنية فى مصر .. لقد شهد ذلك العام حدثين بارزين : أولهما هو ميلاد رائدين من رواد الفن فى مصر الحديثة هما : **محمود مختار ويوسف كامل** ، والثانى هو اقامة أول معرض فى مصر ، **أو أول صالون للفن ، افتتحه فى دار الأوبرا الخديوى بنفسه مصطحبا معه الأمراء والأعيان ، الذين تهافتوا على شراء الصور ، « لاعن تقدير أو حب ، بل تزلفا للخديوى المتفرنس وتقربا اليه ، ورغبة منهم فى الظهور بمظهر العارفين المقدرين ، الأمر الذى دعا هؤلاء الرسامين الأجانب الى تحسين شارع الخرنفش ، الذى أطلقوا عليه (شارع الفن) . وفى فناء أحد البيوت كان الموسيقيون الأوربيون ــ ممن لهم معرفة بأولئك الرسامين ــ يقيمون حفلات الكونشرتو للأثرياء من المصريين والأجانب . »[2] ..... وكان من هؤلاء الرسامين : « راللى » و « راسنجى » و « بوجدانوف » ــ الروسى .**

(١) عباس العقاد ــ محمد عبده . ص ٣٦٤

(٢) رشدى اسكندر ــ كمال الملاخ . خمسون سنة من الفن ص ١١

ودلالة الحدث الأول ، أن مصر التى عاشت قرونا عجافا بلا فن يميزها ، وانطمست كادت روحها المبدعة ، قد جاءتها البشرى ، وما عليها الا أن تنتظر عشرين عاما هى وقت است الأعواد الغضة .. (وكان قد ولد قبل مختار وكامل بأعوام قليلة ، كل من **ناجى وأحمد صبرى** وولد بعدهما بعام واحد **راغب عياد ومحمد حسن** ، ثم لحق بهم **محمود سعيد** ... هذا الجي الذى كان قدره ان يصنع فجر الحركة الفنية الحديثة .) .

أما دلالة الحدث الثانى ، فهى أن التيار الفنى المتفرنج ، الذى صنعه مناخ عهدى محم على واسماعيل ، قد بلغ أشده فى ذلك العام .. فبعد أن كان كل همه أن يستجلب من أور انتاجا فنيا يبقى معزولا فى قصور أصحابه ، ها هو يقيم الآن « **حركة فنية** » أجنبية على أرض مصرية ، بعيدا عن البلاط وأجنحة القصور ، ايذانا ببدء التفاعل مع المجتمع ، واحتواء أبنا المصريين داخل هذا التيار ، وتهجينهم به أو تهجينه بهم ، وايذانا أيضا بدخول الحركة الفنية فى « **طريق الغرب الطويل** » ، الذى لم تخرج منه طوال تاريخها .... بالرغم من أية محاولات مضنية قام بها جيل الرواد وماتلاهم من أجيال ، للخروج منه أو تحويل مساره الى بلدهم تحت تأثير الحركة الوطنية والقومية .

وقد استمر هذا التفاعل من خلال الصالون الذى ظل يقام فى السنوات التالية ويشجعه الحكام والأستقراطيون ما وسعهم التشجيع .. فيحرص الخديوى على افتتاحه أو انابة أحد الأمراء فى ذلك ... « **وفى عام ١٩٠٢ فكروا فى أن يكون المعرض فى أحد الشوارع الكبيرة لكى يتمكن المارة من الدخول ، فاختاروا محل (نحمان) تاجر العاديات والتحف بشارع المدابغ (شريف الآن) وأقاموا به المعرض بعد أن أخلاه صاحبه من التحف المكدسة ، وكتبوا عليه لوحة باسم : المجمع الفنى . وكان قد انضم اليهم فى هذا المعرض (بيبى مارتان) . وذهب الخديوى يوم الافتتاح وأعجب باللوحات والتماثيل . وبعد أن بيعت بعض اللوحات اقترح بيع التحف الباقية بالمزاد العلنى ، وبلغ ثمن التذكرة عشرين قرشا ، وبيعت اللوحات جميعها ، وكان السعر الأقل هو مبلغ خمسة وعشرون جنيها ذهبيا ..** »[١]

*** ١٩٠٨ :**

وكما استجاب اسماعيل ، ومن قبله محمد على ، لنصائح مستشاريهما الفرنسيين باقامة مظاهر الحياة الأوربية ، تشبها بملوك أوربا حتى يكونوا أندادا لهم ، كذلك فعل **الأمير يوسف كمال** — حين استجاب لنصيحة صديقه المثال الفرنسى **جيوم لابلان** ، باقامة مدرسة للفنون على غرار

(١) المصدر السابق . ص ١٢

مدرسة الفنون بباريس ... والغريب فى الأمر أن يوسف كمال طلب أن « يستأنس برأى ذوى الفكر من المصريين والأجانب فى امكان انشاء هذه المدرسة ، وفشل لابلان فى اقناعهم بوجود مواهب فنية موروثة تكمن فى أعماق نفوس الشعب المصرى ، وأعاد الكرة مع يوسف كمال الى أن اقنعه بأن انشاء مدرسة للفنون فى مصر يعتبر حدثا تاريخيا يهيىء له مكانا مرموقا بين أقرانه من الأمراء . »[1]

ومن المؤكد أنها كانت مفاجأة مذهلة للذين رفضوا الفكرة ــ بزعم عدم وجود مواهب فنية موروثة فى الشعب المصرى ــ عندما تقدم للالتحاق بالمدرسة بعد افتتاحها فى ١٢ مايو ١٩٠٨ بدرب الجماميز ، مائة وسبعون طالبا فى شهر واحد ، وكان الطالب رقم واحد هو : محمود مختار ، اذ التحق بها فى اليوم الثانى لافتتاحها ، وكان بينهم معظم الكبار الذين شكلوا فيما بعد أعمدة الحركة الفنية .

وكان من الطبيعى أن يكون ناظر المدرسة هو « مسيو لابلان » نفسه صاحب فكرة انشائها ، الذى اختار اساتذتها من الفنانين الأجانب المقيمين بمصر ، فكان فورشيلا أستاذا للتصوير ، وكولون استاذا للزخرفة ، وبيرون أستاذا للعمارة . وكان التدريس يتم بالفرنسية والايطالية تبعا للغة الأساتذة ، مما سبب مشكلة للطلبة فى البداية ، حتى استطاعوا التغلب عليها .

وفى تاريخ هذه المدرسة أربعة أشهر غامضة من يونيو الى أكتوبر ١٩١٠ ، خضعت فيها لاشراف الجامعة المصرية ، ولانعرف السبب فى خروجها من دائرة اشراف الجامعة والحاقها بوزارة المعارف ، التى أدخلت عليها بعض الأصلاحات اللائحية ، وكان نظامها يقضى باجراء اختبار دقيق لقدرات المتقدمين ، وامتحان للدبلوم تحت اشراف الوزارة .

وظل الأمير يوسف كمال يتحمل نفقات المدرسة حتى تحولت الى مدرسة عليا . ولننظر الى المبالغ والعقارات التى أوقفها عليها : ففى ١٩٠٩ أوقف عشرة آلاف جنية ذهبًا ، لبناء المدرسة بعد وفاته ، وفى ١٩١١ أوقف عمارة كبيرة بشارع توفيق بالاسكندرية وأراضى زراعية بسمالوط قيمتها تقارب ستين ألف جنية للصرف منها على المدرسة ، على ألا يزيد عدد الطلبة عن ١٥٠ طالبا (هذا يعنى أن الاقبال عليها كان شديدا) . وفى ١٩٢٧ تغيرت الوقفية السابقة واستبدلت للصرف على ايفاد الأول والثانى من خريجى كل قسم الى فرنسا أو ايطاليا لمدة ثلاث سنوات أو حسب ماتراه الوزارة فى مصلحة الطالب على أن يكون مصريًا .

(١) المصدر السابق . ص ١٣

وفى الوقت نفسه استبدل الوقف الخاص ببناء المدرسة بعد وفاته الى ٢٤ ألف جنية ذهبا فى أرضه الخاصة بدرب الجماهيز.[1]

أما عن اسلوب الدراسة بالمدرسة فقد كان منقولا حرفيا عن الأكاديميات الأوربية ... فكان على الطالب أن يتعلم قواعد الرسم والمنظور والتجسيم والتصميم بنفس الأساليب الأكاديمية التى تجاوزتها حركة الفن الأوربية منذ نصف قرن .. لقد كانت التماثيل الجصية للشخصيات التاريخية الرومانية ، وتكوينات الطبيعة الصامتة من أوانٍ وفاكهة وستائر وزهور ... والأشخاص الجامدون كالتماثيل وعلى وجوههم الصماء اضاءة باهتة .. ومناظر الطبيعة التى تسجل بصرامة طبقا لقواعد علم المنظور ... باختصار كانت كل مظاهر الرسم المحنّط داخل الأتيليه ، التى ثار عليها الواقعيون والانطباعيون ، هى الأستاذ والمنهج اللذين كان على جيل النهضة الفنية أن يتبعهما ويطيعهما طاعة عمياء ...

هناك اذن أرستقراطية مولعة بالتقليد تتبنى وتمول ، وأكاديمية مكتوفة بالتقاليد تؤسس وتربى ، وبينهما جيل من الشباب الموهوب لم يعرف من الفن غير ما قدموه له ، جاء من جذور الطبقة المتوسطة : ابن عمدة بالريف ، أو ابن موظف تكنوقراطى بمدينة اقليمية ، أو ربيب مدرسة الفرير الفرنسية بالقاهرة ... وما الى ذلك .. أىُّ انتخاب طبيعى بين هذه العناصر المتصالحة المنسجمة ؟ !

وبينما كانت المدرسة تعد الدفعة الأولى من تلاميذها لمواجهة مجتمعهم ، كانت الأمة تخرج من شرنقتها بحذر .. لم يكن قد التأم بعد جرحها بفقد زعيمها ورمز صحوتها الوطنية بعد انكسار الثورة العرابية : مصطفى كامل ، وشيئا فشيئا كانت تدب فيها روح جديدة ، وتنتقل من وعى الى وعى جديد .. من النزعة الاصلاحية الى النزعة (الراديكالية) المتشددة فى مطالبها الوطنية ، من الاعتماد على الأجانب للحصول على استقلالها — كالمستجير من الرمضاء بالنار — الى الاعتماد على النفس وعلى الشعب .. ورياح الوطنية التى أطلقها الطهطاوى وترجمها عرابى الى فعل ثورى ، ثم توارت ردحا من الزمن خلف كثبان اليأس التى خلقها انكسار الثورة وفكر الاصلاحيين .. هذه الرياح تجتاح معاهد العلم التى أنشأها أئمة التنوير فى القرن الماضى ، ويصبح الطلبة المشبوبون وطنية وحماسة بالجذوة المقدسة التى غرسها فيهم مصطفى كامل ، يصبحون قوة يخشى الانجليز والسراى والمهادنون بأسها ، وحزب الأرستقراطية والأعيان من « أصحاب المصلحة الحقيقية » والياقات المنشاة وشعار الاصلاح التدريجى ، يترنح أمام الحزب الوطنى الفتى المطالب (بالاستقلال التام أو الموت

---

(١) المصدر السابق . ص ١٤

الزؤام) ، وبناء اقتصاد وصناعة وطنية ، والجامعة الأهلية التى أقيمت بجهود المصريين تفرخ فى المجتمع أفكار التنوير والعقلانية ... والصحافة الوطنية التى أرساها النديم ومصطفى كامل تصبح تعبيرا عن ضمير أمة اكتشفت ذاتها ، ويحتدم الصراع بينها وبين صحافة أخرى تروج للمهادنة واليأس وتدافع عن المحتل .. وحركة تجديد اللغة العربية والشعر وتنقيتهما توالى تقدمها كانعكاس للدماء الجديدة التى تفور فى جسد الأمة ، وحساسيات جديدة فى المسرح والموسيقى والقصة تلتفت الى حياة الشعب البسيط وتحنو على آلامه وتتغنى بأمجاده ... يعقوب صنوع وسيد درويش والمويلحى وبيرم .. والثنائية الثقافية بين الوجه الغربى والوجه الوطنى ، التى نشأت منذ عصر محمد على ، تزداد الهوة اتساعا بين وجهيها ....

تلك لوحة عريضة للعصر أطلت عليها مدرسة الفنون الجميلة من نوافذ ضيقة فى مبناها بدرب الجماميز ، بنظرة أجنبية غير مبالية ...

لكن الفتية الموهوبين خلف تلك النوافذ ، كانوا بقلوبهم يعيشون وسط هذا النبض الجياش ، وها هو أحدهم — **مختار** — يترجم مشاعره الرومانسية نحو أمجاد ماضينا العربى ، وهو مازال بعد طالبا بالمدرسة ، فى تماثيل لشخصيات عربية مثل طارق بن زياد وعمرو بن العاص وخولة بنت الأزور ، استجابة لدعوة قاسم أمين لتحرير المرأة ... وغير ذلك من التماثيل التى تعكس الحياة القاهرية .[1]

*** ١٩١١ :**

وجاءت ساعة الجد ... لقد تحقق الحلم الأصغر **بتخرج الدفعة الأولى من المدرسة عام ١٩١١** ، وبقى الحلم الأكبر باحتضان المجتمع لها كأول باقة من الفنانين الوطنيين ، فاذا بهم يصدمون بحقيقة باردة : وهى أنه فيما عدا الأجانب والأغنياء فان أحدا لايهتم بهم ، ذلك أن الفن لم يكن يمثل احتياجا للمجتمع بعد ... وعندما أقيم لهم فى نفس العام أول معرض يضم مشاريع تخرجهم ... فى النحت والتصوير والزخرفة والعمارة ... وكان فى نادى الأتوموبيل بشارع المدابغ (شريف) —[2] انصرفت القاهرة « عن هذه الظاهرة الجديدة فى الحياة المصرية ، فوقف نشاط المعارض وتوزع جيل الرواد الأول بحثا عن مصيره . » ....[3] وفيما عدا تمثال كاريكاتورى صغير

(١) بدر الدين أبو غازى — مختار . ص ٥
(٢) نادى الأتوموبيل هو نفسه مقر بيت العاديات « نحمان » الذى شهد معارض أخرى .
(٣) بدر الدين أبو غازى — مختار . ص ٢٥٧

لمختار هو (ابن البلد) الذى وجد من يشترى ثمانى نسخ منه — لطرافته وخفة ظله — بجنيهين ذهبيين للنسخة ، فرح بهما أشد الفرح ، فاننا لانعرف مصير أعمال التصوير فى هذا المعرض .. كل ما عرفناه أن المصورين من هذه الدفعة لم يجدوا أمامهم أبوابا مفتوحة للرزق الا فى وظيفة مدرس للرسم فى المدارس الأهلية أو الحكومية . الوحيد الذى أفلت من هذا المصير هو « مختار » ، الذى واتاه الحظ بحصوله على بعثة دراسية الى باريس — على نفقة يوسف كمال — فى العام التالى لتخرجه . وكان نصيب يوسف كامل أن يعين بالمدرسة الاعدادية الثانوية ، وأن يكون زميلا بها مع العقاد والمازنى والزيات وأبو حديد وصادق عنبر وغيرهم من مفكرى مصر ومبدعيها . وعين راغب عياد بمدرسة الأقباط الكبرى ، وكان طموحهما كفنانين أكبر من أن تحده الوظيفة ، فنجدهما يستأجران مرسما ببيت الفنانين بالقلعة يزاولان فيه انتاجهما . أما أحسنهم حظا فى الوظيفة فكان محمد حسن ، اذ عمل — قبل تخرجه — مدرسا بمدرسة الفنون والصنايع التى شكلت مصيره كفنان منذ ذلك الوقت .

هكذا أحبط الحلم الأكبر على سطح اللامبالاة ... وربما كان أكثر ما آلم فنانينا الناشئين هو انصراف الارستقراطية عنهم ، فى الوقت الذى تمالىء الفنانين الأجانب وتقتنى أعمالهم . ولعلهم أدركوا أن الأمر لا يتعلق بالمستوى الفنى بقدر ما هو تبعية وولاء هذه الطبقة لكل ما هو أجنبى .

وقد كانت الثقافة المصرية بابداعاتها المختلفة تمر بحالة من الازدواجية ، بين تيار يولى وجهه للغرب ، وتيار يولى وجهه للوطن والتراث . وكان التياران قد ازداد بينهما الانفصال فى تلك الفترة مع تنامى الحركة الوطنية المطالبة بالاستقلال وتبلور الشخصية القومية . وكانت الأرستقراطية القادرة على اقتناء الفن تتبنى التيار الأول ، بينما تتبنى البرجوازية الناشئة التيار الثانى وهى غير قادرة على اقتناء الفن . لكن ظهر تيار ثالث سرعان ما تسيد الحركة الثقافية ، يدعو للثقافة الانسانية الشاملة وللتوفيق بين التيارين .. وكان زعماؤه يستمدون ثقافتهم من ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط ويجدون أواصر بينها وبين ثقافتنا القديمة .. ولعل رواد هذا التيار كانوا أكثر استجابة لتغيرات المرحلة .. « فقد تحول الشعور بضرورة الجديد (الذى تمثله أوربا) الى وعى بهذه الضرورة . وفى البحث عن هذا الجديد كان عليهم أن يحلوا مسألة : ما الذى ينبغى اقتباسه من أوربا من أجل اللحاق بها (ولم يكن ثمة شك فى ضرورة اللحاق بها) واحتلال المكانة اللائقة بين الشعوب المتحضرة ؟ »[1]

---

(١) ز . ك . لسيفين — الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث فى لبنان وسوريا ومصر . ص ٢٣٥

وبالرغم من تنوع اجابات الجيل على ذلك السؤال فلم يكن هناك اختلاف تقريبا حول ضرورة استيعاب المثل العليا العامة للنزعة الأوربية .

ولم يكن فنانونا الشبان استثناء — بالطبع — من هذا التيار ، وان كانت دوافعهم اليه أكثر قوة ، من زاوية براجماتية (منفعية) .. فقد أدركوا أن مسألة أوربا لاتخلو من ادعاء اجتماعى ، اذ أن المجتمع لايعترف الا بالفنانين القادمين من هذه البلاد المتحضرة .. حسنا .. فليكن هدفهم الأول هو السفر اليها والاقامة فيها ، ليعودوا الى بلادهم حاملين مع قيمها الحضارية الجديدة — شهاداتها الرسمية ، معززين مكرمين ! .. ؟

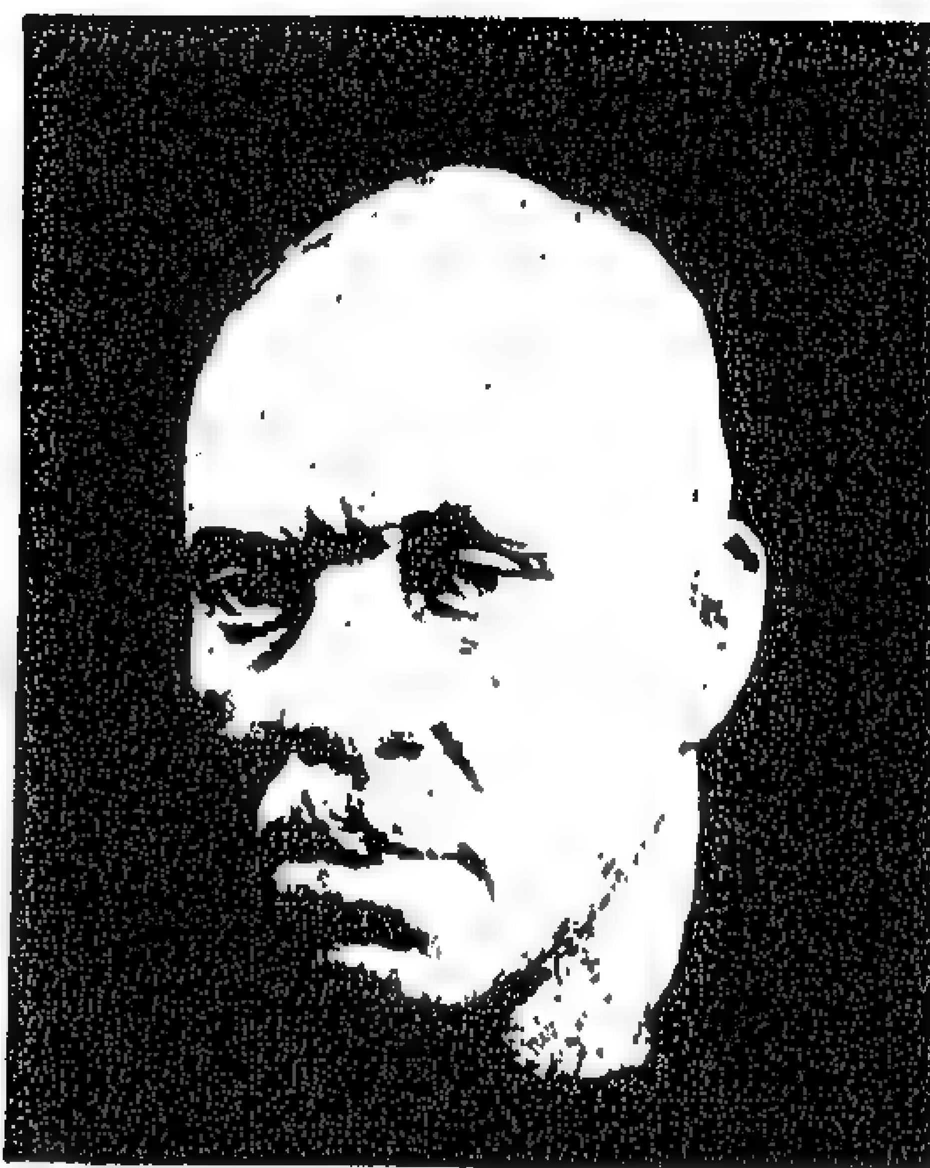
ولعلنا نلاحظ أن هذه النظرة البراجماتية قد لازمت الحركة الفنية فى مصر حتى اليوم ... ؟

الفصل الثالث

طريق الغرب الطويل



أحمد صبرى



يوسف كامل



محمد حسن



محمود سعيد

* **النـداء :**

أصبح البريق الخاطف لنجاح **مختار** فى أوربا نداء مستمرا لايقاوم لبقية زملائه ، بما حملته اليهم الأنباء من حصوله على الميدالية الذهبية فى صالونها الكبير عن مشروع تمثاله « **نهضة مصر** » .

وها هو **أحمد صبرى** ، الذى تخرج بعدهم بأربع سنوات ، وكان يلاقى شظف العيش معتمدا على دخل متواضع من مرسمه الذى أجره بجوار محطة مصر ، يلبى النداء ، فيشترى بكل مدخراته القليلة تذكرة الى باريس ١٩١٩ ويعيش فيها عامين ملازما لمختار ، حتى يعجز عن الاستمرار فيعود الى مصر .

وها هما **يوسف كامل وراغب عياد** فى ١٩٢٢ يقرران القيام بمغامرة مدهشة : أن يسافر كل منهما الى ايطاليا مبعوثا من صاحبه ، الذى عليه أن يقوم بعمله فى المدرسة ويحصل على مرتبه ويبعثه اليه فى روما لينفق منه ، حتى يعود ويرد اليه الدين بنفس الطريقة ..

ونجحا فى اقناع ناظرى مدرستى الأقباط والاعدادية بالفكرة ـــ **وهكذا سافر يوسف كامل الى روما وعياد يعمل فى المدرستين ويرسل اليه مرتبه شهريا . وفى الأجازة الصيفية لحق بصاحبه وقضيا الأجازة معا فى ايطاليا . وتصادف أن قابلا هناك سكرتير سعد زغلول ـــ**

وكان زميلا ليوسف كامل فى التدريس بالمدرسة وهو محمد كامل سليم — فرتب لهما مقابلة مع الزعيم ، الذى كان يستشفى هناك بعد خروجه من منفاه فى سيشل . فرح بهما سعد زغلول وقال ليوسف كامل : « روح سدد الدين لزميلك » ! .. وعاد يوسف الى مصر وتولى عمله بالمدرستين وارسال النقود لعياد فى روما .[1]

كانت هذه المغامرة سببا فى موافقة البرلمان على اعتماد ميزانية سنوية قيمتها ١٢ ألف جنية لارسال بعثات الى الخارج ، بعد أن عرض ويصا واصف حكاية الشابين وأيدها سعد زغلول . وفى ١٩٢٥ — قررت وزارة المعارف ايفاد بعثة للفنون الجميلة الى روما اختير لها يوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن ، وأرسل صبرى الى فرنسا .

ومن قبل مغامرات هؤلاء الشبان الكادحين بسنوات ، كان فتى آخر من أسرة موسرة ، يخوض فى أوربا مغامرة من نوع مختلف ، ويعد نفسه لدور هام فى التصوير المصرى الحديث .. كانت أسرته قد أرسلته لدراسة القانون فى فرنسا جريا على تقاليد علية القوم ، وبعد أن حصل على ليسانس القانون ١٩١٠ من جامعة ليون ، استبد به شيطان الفن ، وبدلا من أن يعود الى وطنه ليتبوأ مكانه فى الصفوة الاجتماعية ، يقرر أن يسافر الى فلورنسا ليدرس الفن ، ويظل بها الهاوى المغامر أربع سنوات يدرس فن عصر النهضة وتتفتح حياته البوهيمية مع موهبة لا يحد طموحها الفنى حد . ويعود الى مصر ، لكن نداء أوربا يجذبه للعودة اليها فيسافر الى فرنسا عام ١٩١٨ ليقيم فى جيفرنى فى الجنوب ، بجوار رائد المدرسة الانطباعية **كلود مونيه** ..

ذلك هو الفنان محمد ناجى ....

وعلى درب العشق الفنى على الطريقة الأوربية ، نجد فنانا مصريا آخر مجهولا فى الحركة الفنية ، هو **جورج صباغ** ، يرتاده من باب الهواية مثل **ناجى وسعيد** . والطريف أنه مثلهما دخل من هذا الباب مغلقا خلفه حجرة القانون ، وكان يدرس بباريس الى أن استولى عليه عشق الفن فترك القانون غير آسف . قطع عنه والده مصروفه فعمل فى محل سيارات ، ووجد فى صحبة المصور **موريس دينيس** عوضا عن قطيعة أهله وتقلب الزمان .

والفرق بينهما وبين **محمود سعيد** ، أن الأخير ظل يكابد عشقه للفن مواربا باب القانون وحياة الطبقة الراقية أكثر من ربع قرن ، حتى وجد الجرأة على أن يغلق تلك الحجرة الى الأبد ويخلص حبه للفن . لكن نداء أوربا يظل يدعوه طوال شبابه ليسافر كل صيف يروى ظمأه من كبريات المتاحف الأوربية ومراسم الفنانين والأكاديميات الحرة فى العواصم المختلفة ..

---

(١) رشدى اسكندر — الملاخ — ٥٠ سنة من الفن ص ٢٤

أى وعد كانت أوربا تعده لهذا الشباب الطموح ... ؟

وماذا تحقق لهم من هذا الوعد .. ؟

* الأكاديميــة :

اجتاز الجيل الأول ــ بتنويعاته المختلفة ــ مع انتقاله الى أوربا ، مرحلة الطفولة الفنية الى مرحلة الصبا ، بكل مافيها من نهم الى الاكتشاف ، ونزعة الى التقليد والتجريب ، وانبهار بمنجزات الفن الغربى ، يذكرنا بانبهار الجبرتى والطهطاوى ، مع فارق هام : هو أن انبهار الأخيرين لم تكن نتيجته انفصالهما عن جذور الثقافة القومية ، لأنها كانت عميقة الغور فى أعماقهما ، ولأنهما أساسا من أصول شعبية ، فى حين أن فنانينا الشبان لم يكونوا أصلا يملكون هذه الجذور ، ونشأوا على ثقافة الطبقة الأجنبية ، فكانوا كصفحة بيضاء لأول من يخطط عليها .. !

لكن شيئا آخر جمع بين مفردات الجيل ، فى مرحلة الصبا ، على تباينهم ، وهو الولاء للنزعة الأكاديمية ــ كل على طريقته ــ حتى وهم فى قلب أوربا ، التى تمور بتيارت التغيير والتجديد فى أعقاب الحرب الأولى . وأعنى بالنزعة الأكاديمية : السير فى الدروب المرصوفة الى مدارس فنية تحكمها قوالب صارمة يتقولب داخلها الدارس ليخرج نسخة باهتة مكررة ، يستوى فى ذلك اذا كان القالب كلاسيكيا أو رومانتيكيا أو طبيعيا أو واقعيا أو انطباعيا أو حتى تجريديا .....

وقد انتشرت هذه القوالب الأكاديمية خلال القرنين الماضيين انتشارا هائلا فى أوربا أولا ، ثم فى سائر القارات ، وأدى ذلك الى شيوع صنوف من الفن الأوربى المتدهور أو ما يحاكيه من الانتاج المحلى ، لم تلبث أن أصبحت فى مفهوم العامة مقياسا لما ينبغى أن يكون عليه الفن الجميل .[1]

ولنذكر أن مدرسة الفنون الجميلة التى خرج منها الجيل الأول ، قد نشأت وسط أكثر هذه القوالب الأكاديمية جمودا ، قالب « **الطبيعية** » أو الوصفية المباشرة لمظاهر الطبيعة ، رغم أنه كان قد أصبح من القوالب المهجورة فى أوربا منذ زمن ، لكنه كان القالب الذى على مقاس المشجع تماما .... أعنى الطبقة الحاكمة وهوامشها الأرستقراطية فى مصر بذوقها التقليدى المستعار ، وبهذا تطابق شكل الحياة ومضمونها فى ذلك العصر .

---

(١) رمسيس يونان ــ دراسات فى الفن . ص ١٤٢

وبالرغم من قوة تأثير الحركة الفنية الأوربية عليهم وتفاعلهم معها ، الا أن تطبعهم الأول بالأكاديمية كان أقوى من تأثيرها اللاحق ، وكان له الدخل الأساسى فى توجيههم الى مناهل فنية معينة ، مع استثناء واحد منهم ــ هو ناجى ــ الذى لم يكن له هذا الولاء للأكاديمية ، لأنه لم يخرج أصلا من عباءتها المصرية ، بل من عباءة مدرسة فلورنسا وكلاسيكية عصر النهضة .

هكذا نجد يوسف كامل وراغب عياد يحطان الرحال فى أكاديمية الفنون الجميلة بروما ولا يغادرانها منذ دخلاها ١٩٢٥ حتى يغادرا ايطاليا ١٩٢٩ ، وفيها يتتلمذان على : انطونيو كالكانيادور ، وأمبرتو كرومالدى ، ويدرسان بأساليب لاتتميز عما درساه فى المدرسة المصرية الا بمستوى الاتقان الأكاديمى ، وبميل الى التأثيرية على الطريقة الايطالية ، التى أصبح يوسف سجينا لها مدى عمره وهى أكاديمية وصفية مهجنة بلون طازج وضوء ساطع ولمسة عفوية طليقة .

أما عياد فقد ارتد فى فترة دراسته بروما عما توصل اليه من تحرر من الأكاديمية قبل سفره اليها ، والذى تألق به ١٩٢١ حين اتجه الى تصوير رواد المقاهى والأحياء الشعبية والراقصات ، حيث تمتلىء لوحاته بالحياة والحيوية بنظرة لا تعنيها محاكاة الطبيعة قدر ما يعنيها التعبير الدينامى عن مضمون تلك الحياة ، الى الحد الذى جعل ناقدا أجنبيا يكتب ١٩٢١ : أن فجر صالون الربيع الذى افتتح فى شارع المناخ يتقاسمه يوسف كامل وراغب عياد(١) .... ارتد عياد عن هذا الأسلوب المتحرر الى أكاديمية طبيعية متأنقة تعنيها مهارة المحاكاة وامتلاك ناصية الحرفة . وان كان من الانصاف أن نقرر أنه بمجرد عودته الى مصر قد لفظ هذه الردة الأكاديمية وعاد الى جوه الأثير لديه .... جو البيئة الشعبية والحياة اليومية ، وكذلك فعل يوسف كامل ، مع اختلاف هام : هو أن الأول عندما عاد الى موضوعه الشعبى قد تخلى عن الأكاديمية شكلا وموضوعا ، أما الأخير فقد عاد الى الحياة الشعبية كمجال للتصوير ليس الا ، أما انتماؤه التكنيكى فظل للأكاديمية فى منحاها الطبيعى ــ التأثرى .

* * *

واذا كان محمد حسن أقل أفراد جيله آثارا وتأثيرا فى حركة التصوير الحديثة ، نتيجة لحسه العملى المبكر وطموحه الوظيفى الذى استنفد من عمره اثنين وأربعين عاما ، فقد أعطته أوربا ــ أو أعطتنا من خلاله ــ شيئا أكبر من تجربته التصويرية بكثير ، حين سافر الى انجلترا فى بعثته الأولى ١٩١٧ لمدة عامين لدراسة الفنون التطبيقية .. كان هذا أول اتصال لمصر بالثقافة

(١) بدر الدين ابو غازى ــ جيل من الرواد . ص ٢٥٩

السكسونية الانجليزية حين كان الصراع محتدما بين انجلترا وفرنسا على تبعية مصر ثقافيا لكل منهما ، وذلك قبل المعركة الفكرية الشهيرة التى دارت بين قطبى الفكر فى العشرينات ــ العقاد وطه حسين ــ حول أى الثقافتين أجدى لنا : ثقافة السكسون أم ثقافة اللاتين ؟ .. وكان الصراع فى جوهره انعكاسا للصراع السياسى بين القوتين العظميين آنذاك على أرض مصر ، وكل منهما تسعى لأن تكون البعثات العلمية للمصريين اليها ، وينعكس أثر ذلك على السياسة التعليمية ، فتظل الانجليزية هى اللغة الثانية فى التعليم ، وتظل البعثات فى الفنون الجميلة موجهة فى معظمها الى فرنسا وايطاليا .

وكان لتوجه محمد حسن الى انجلترا ــ بتوصية من رئيسه الانجليزى فى مدرسة الفنون والصناعات الذى سبق وأخذه من مدرسة الفنون الجميلة وهو مازال بعد طالبا ليعمل مساعدا له ــ كان لذلك معناه الواضح فى رغبة الانجليز فى تأصيل نزعتهم العملية التطبيقية للفن فى الحياة المصرية ، ردا على نزعة الفرنسيين للفنون الجميلة البحتة التى كرسوها فى مصر سنوات طويلة ... وقد نجحوا ، من خلال محمد حسن ، فى الوصول الى هذا الهدف ، حيث ساهم بعد عودته من البعثة فى انشاء مدرسة الصناعات الزخرفية فى الحمزاوى بالأزهر وعمل مع ناظرها مستر ستيوارت ، ثم عين وكيلا لها ، وظل متحمسا بكل طاقته لتكوين جيل من الفنيين يساهم فى نشر الذوق الفنى فى صناعاتنا الوطنية ، ويترقى فى السلك الوظيفى لهذا الميدان الى أعلى المناصب ... وقد نجح هذا المجال الجديد حتى أن كثيرا من فروع الفنون التطبيقية قد دخلت فى صلب الصناعة الوطنية الناهضة ، ولا يعزى هذا النجاح الى الانجليز على أى حال ، فلم يكن هذا ما يهدفون اليه ، انما يعزى الى تعطش المجتمع المصرى ــ تحت قيادة البرجوازية الصناعية الصاعدة ــ الى هذه اللمسة الفنية ، وكان فتح مدارس أكاديمية لها هو ارواء لهذا الظمأ .

حتى بعد أن أرسل محمد حسن فى بعثة لدراسة التصوير فى روما لمدة أربع سنوات نجده يعود ليواصل جهاده فى ميدان الفنون التطبيقية ، رغم مهارته الأكاديمية فى التصوير ، وكأن تلك السنوات الأربع كانت جملة اعتراضية فى مجرى حياته الرئيسى .. بهذا يكون محمد حسن هو أول فنان مصرى يصل ما انقطع من دور الفنان الصانع الذى أقام صرح الفن الاسلامى المصرى وانقطع دوره الاجتماعى منذ الاحتلال العثمانى ، واذا كنا قد خسرنا من أجل ذلك مصورا ، فانه ظل هاويا للتصوير ، يعود اليه بين الحين والآخر فى فترات فراغه من وظائفه ، مفضلا المنظر الطبيعى والصورة الشخصية ، يعالجهما بأسلوب اكاديمى ــ طبيعى ، يضيف اليه أحيانا لمسة تأثرية ، مع ميل شديد الى الالتصاق بالطبيعة الخارجية ، سواء بدا ذلك فى تطابق ما يرسمه من ملامح الأشخاص والمناظر ، أو فى لغته التصويرية البعيدة عن الخيال أو الشعر ، بل هى نموذج لبراعة الصانع وحسه المباشر بالواقع .

وربما كان **محمود سعيد** أكثر انفتاحا وحرية فى تعامله مع الأكاديمية الأوربية ، لأنه لم يصل اليها عن طريق المدرسة المصرية المتزمتة ، بل عن طريق المراسم الخاصة الصغيرة بالاسكندرية قبل العشرينات : **مثل مرسم الفنانة الايطالية ايميليا كازوناتو ومرسم الفنان انطونيو زانييرى ، ثم عن طريق المتاحف الكبرى فى أوربا والكنائس والعمائر من طراز القرون الوسطى ، وكذلك سياحاته الى هولندا وايطاليا وفرنسا وسويسرا وبلجيكا وأسبانيا . وعندما ذهب فى الفترة من ١٩٢٠ ــ ١٩٢٥ ليلتحق خلال أشهر الصيف بالقسم الحر فى أكاديمية (الكوخ الكبير) ويستمع الى تعاليم الفنان أنطوان بورديل** ، كان لديه ادراك عام للأساس الجمالى للاتجاه الأكاديمى ، فلم يقف أمامه منبهرا أو مسلوب الارادة ، بل يقف وهو يملك قدرا من الاستقلال يسمح له باختيار أشياء ونبذ أشياء أخرى .. فيكتسب من خلاصة المدارس الأوربية المختلفة : الاحساس بالبناء الرصين ، والتوازن والحبكة بين عناصر التكوين ، وكثافة الألوان والظلال التى تؤكد اسطوانية الأجسام ، وغموض الاضاءة وتنوع مصادرها بما يكسب اللوحة بعدا أسطوريا ... وينبذ تثبيت الحركة فى اللوحة ، وحبس نماذجه بين أربعة جدران ، مفضلا الانغماس وسط الطبيعة ، كما ينبذ الوصفية الفوتوغرافية للواقع ، حيث يجعل من مظاهر ذلك الواقع عناصر مساعدة له ، فى خلق عالم جديد مواز للعالم الواقعى .

الا أن هذه الخصائص لم تتبلور فى أعماله الا فى مرحلة النضوج فى الثلاثينات ، بعد أن تخطى مرحلة التجارب فى العشرينات ، التى كانت أعماله فيها مزيجا من تأثيرات الفن الأوربى .. وسوف نجدها فى مرحلة النضوج قد ذابت وتلاشت فى مسام نسيجه التصويرى ، وتبلورت من خلالها شخصيته الفنية المتميزة .

* أحمد صبرى :

يروى لنا الشاعر **عبد الرحمن صدقى** ــ وكان صديقا لأحمد صبرى ــ حكاية طريفة ...... فعندما كان صبرى يصور صديقه **عباس العقاد** ، أجلسه أمامه فى الوضع الذى يريده ، ثم شرع فى رسم ملامحه بيد سريعة قوية العصب ، متحكمة فى حركتها ، وبدأت ملامح العقاد تتضح بسماتها الواقعية ، ومن وراء السمات الواقعية الظاهرة سماته النفسية ، ولكن صبرى ما لبث أن طمس ما أنجزه قبل أن يبلغ به نهايته ، ثم سارع فاتجه به وجهة ثانية ، وظهر العقاد مرة أخرى ، لكنه عاد ليغير اللوحة للمرة الثالثة ليحاول من جديد . وعندما حل الظلام ولم يبق من ضوء النهار ما يمكنه من مواصلة التصوير ، ألقى بأدواته وقد بدا عليه الاعياء ، وانتحى ركنا فى آخر المرسم حيث ارتمى على مقعد هناك ، وجعل يتأمل محاولته الأخيرة فى تصوير العقاد ، وكان تعليقه عليها أن مثل هذه الصورة يستحق مصورها أن تقطع يده ، وخالفه العقاد وصدق

(صاحب هذه الرواية) رأيه ، الا أنه شيعهما الى الباب ولم ينبس بغير كلمة الوداع ، كأنه لم يتبق له فى الحياة متسع لمحاولة أخرى .[1]

ان هذه الرواية يمكن أن تعكس شخصية أحمد صبرى : بوجهيها النفسى والفنى .. فمن الوجهة النفسية تعكس قلقة وهواجسه وتشككه الدائم ، وتعكس صرامته وتزمته فى موضوعه الذى يتعامل معه ومع نفسه ، وتعكس ضعف ثقته فيما يريده ، وتشدده — فى الوقت نفسه — فى تحقيق ما يهدف اليه ، وتعكس مع هذا الاصرار درجة عالية من الصدق مع موضوعه ومع نفسه ، وشجاعة للتضحية بنجاح سهل فى سبيل تحقيق صدق عسير ، فاذا عجز عن ذلك فهو فى نظر نفسه فاشل يستحق قطع يده .. !

ومن الناحية الفنية فهى تشير الى أنه لا يتعامل مع موضوعه المفضل — وهو الصورة الشخصية — فقط من أجل تحقيق التشابه بين الصورة وبين النموذج ، بل لتحقيق « شكل » جمالى يرضى عنه ، الا أنه يعالجه فى وضع استاتيكى ، دون أن يعتمد فى ابراز طبيعته على معرفته السابقة به — حتى ولو كان صديقه — ودون أن يعبر عن انفعال أو معنى ، بل هو ينظر اليه برؤية بصرية أساسا ، كشكل يختار له الوضع المثالى ، ومن أجل هذا فهو قابل للتحليل والهدم والبناء ، واعادة التحليل والهدم والبناء ، طبقا لقواعد صارمة ، تشكل قالبا حديديا يخضع له فى قسوة نفسه القلقة المتبرمة وموضوعه الفنى فى نفس الوقت .

من أجل هذا كله فان صبرى أصبح علما على الاتجاه الأكاديمى .

واذا سلمنا بذلك فسوف نفهم لماذا كان الموضوع الثانى والوحيد تقريبا بالنسبة له هو « **الطبيعة الصامتة** » .. فمن المؤكد أن عناصرها الساكنة أسلس قيادا من النماذج الآدمية ، مما يعطيه القدرة على اخضاعها لقالبه كيفما شاء ، كجمادات مسالمة أو فاكهة لن يضيرها لو حذفت أو أكلت ، على عكس الآدميين بالطبع ... !

ولعلنا نذكر « جامع الفراشات » ... ذلك الفتى المجنون بهواية جمع الفراش النادر الغريب فيطارده ويصطاده ليحنطه ويضعه فى تشكيلات متحفية .. وتتطور هوايته فيختطف فتاة جميلة ، يضعها فى محرابه مستعدا لأن يصلى لها حبا فى بيته الصامت المهجور ، بشرط أن تخضع لنظامه الحديدى الذى لا يسمح لها بالحركة والانطلاق .. وينتهى الأمر بأن يقتلها ..

(١) من مقال نشر ضمن كتاب « أحمد صبرى » لمحمد صدق الجباخنجى . ص ٧٤ — ٧٥

ما أشبه الفنان صبرى بذلك الفتى .. انه بدلا من أن يجعل فنه عاملا مفجرا للحياة الكامنة فى الكائنات ويفتح لها الآفاق للانطلاق ، يرغم هذه الكائنات الحية على الخضوع لسجن مرسمه البارد وتقاليده المدرسية التى تربى عليها ، سواء فى مدرسة الفنون الجميلة على أساتذتها الأجانب ، أو فى مراسم باريس فى عشرينات هذا القرن ، والنتيجة فى كثير من الأحيان كانت اختناق الحياة فى هذه الكائنات حتى لو خرجت تحفه متقنة الصنع ... ولست بذلك اعنى أن قانون الحياة الطبيعية هو نفسه قانون الجمال الفنى .. انهما حقا مختلفان اختلاف الطبيعة عن الفن ، ولكنى أعنى أن أحمد صبرى كان يعاند شيئا فى طبيعته هو بتلك الصرامة اللانسانية . لقد كان يملك روحا قلقة عنيفة ممزقة ، وكان حريا به أن ينتهج التعبيرية مضمونا وأسلوبا ، خاصة وأن حياته الشخصية كانت سلسلة من الصراعات والمعاناة والوحدة الروحية ، وتلك من العوامل المحركة للنزعة التعبيرية .

لكن التعاليم الأكاديمية القاسية فى كل من القاهرة وباريس ، قد دفنت بأعماقه هذا القلق الدرامى ، (ولنذكر أنه ظل خاضعا لتلك التعاليم فى باريس وحدها ست سنوات فى الفترة بين ١٩١٩ و ١٩٢٩ على يد الأساتذة **بول ألبير وبيرون وفوجيرا**) . كما أن المجتمع البرجوازى الراعى للفن فى عصره كان من المحقق أن يسخر منه ويوليه ظهره اذا اختار أسلوبا تعبيريا ، وما كان صبرى فى حاجة الى المزيد من هذه السخرية والانكار ، بل كان فى أشد الحاجة الى الاعتراف به كفنان ، ولو كان ثمن ذلك أن يقدم الى ذلك المجتمع الفن الذى يرضيه ، وهو الفن الأكاديمى الطبيعى .

وفوق ذلك فان احباطاته النفسية والاجتماعية لم تكن لتجد شفاءها فى مزيد من التمزق التعبيرى على سطوح لوحاته ، بل كان فى حاجة الى نقيض ذلك ، الى قدر من التماسك والسيطرة على النفس وعلى الواقع من خلال الفن ، وأقصر طريق لتحقيق هذا التماسك هو تجسيد الواقع الحسى بدون انفعال أو عاطفة ، واخضاعه لنظام لايتخطاه ، وكانت الأكاديمية هى ذلك الطريق .

وقد يكون انتهاجه للأسلوب الانطباعى « التأثرى » لفترة وجيزة فى بداية رحلته الفنية محاولة منه للتوفيق بين احتياجاته النفسية والاجتماعية ، لما فى الانطباعية من انفعال وتفاؤل ، لكنه كان من المنطقى ألا يستمر فيها ، اذ أن غنائيتها وزينتها المتبرجة وهشاشة أشكالها لم تكن مما يتناسب مع مزاجه الحاد المكتئب ونفسه المعتمة القانطة ، لذلك نجد أن أعماله القليلة فى تلك المرحلة (مثل **بورتريهات عازف العود « بيكار » وتوفيق الحكيم والسيدة ذات العقد**) لا تأخذ من الانطباعية الا عفوية اللمسات وحرارة الألوان وضربات الفرشاة القوية ، لكنها احتفظت بأهم سماته الأكاديمية من ثبات الحركة وصرامة الملامح وحدة المزاج .

ومن الحق أن نقول أن فى فن صبرى شيئا يتجاوز هذه القواعد الأكاديمية المنقولة الصارمة ، ويتجاوز أيضا موضوعه الطبيعى المباشر ، سواء كان صورة شخصية أو طبيعة صامتة .. وهو ما يجعل من بعض لوحاته أعمالا متحفية ذات حضور متجدد .. ذلك الشيء هو الرهافة الرصينة التى تميز الأعمال الكلاسيكية والدينية ، تلك التى لا تبالى بنثريات الحياة اليومية ولا بالانفعالات الميلودرامية التى تبتز العواطف ، وانما غايتها الوصول الى ذلك التوازن الكامن فى جوهر الطبيعة ، التوازن بين العناصر المادية والشعورية ، لتتحول من حالة الحركة العارضة الى الجوهر ، تماما مثل ابتغائها تحقيق التوازن بين عناصر الشكل الفنى نفسه : من كتل ومساحات وألوان وملامس .

وهو وان كان بهذه الخاصية يعاند قانون الطبيعة القائم على الحركة والتغير ، مثلما يعاند طبيعته الخاصة المتأججة بالانفعالات ، فانه فى بعض أعماله القليلة يلمس ـــ بتلك الخاصية ـــ شيئا من سمات الفن الدينى ، لا من حيث العقيدة ، بل من حيث القدرة على مغالبة نوازع النفس البشرية ومغرياتها الدنيوية ـــ بصرامة الرهبان ـــ لتحقيق التسامى المطلق حتى على الألم ، والسلام العميق ذى القوة الروحية القادرة على أن تجتاز بصاحبها هوج الأمواج وهو فى قارب من البوص ...

وبغض النظر عن مسألة تدين صبرى من عدمه ، فاننى عندما أتأمل بعض بورتريهاته ، مثل عازف العود والراهبة والحكيم ، وبعض لوحاته فى الطبيعة الصامتة ، يخامرنى هذا الشعور ، اذ أجدنى أمام درجة عالية من الزهد فى مظاهر الابهار ... فى الألوان والزخارف والتفاصيل الطبيعية والتكنيكية ، والاقتصار على ألزم الضرورات التشكيلية لتحقيق البناء الجمالى الرصين ، وأمام نوع من الصفاء النورانى فى ملامح الوجوه يشع من خلف قناع الصرامة ، وأمام حس بالهدوء والاستقرار المتوازن فى أجرام الأدوات المنزلية المتواضعة التى توحى بالتقشف ، وتتألف منها لوحات الطبيعة الصامتة .

وقد كنت قبل وصولى لهذا الادراك لفنه ، أقف مندهشا من موقفه المنعزل عن المجتمع وما يدور فيه من تيارات واتجاهات كانت تجتاح مصر ابان تكوينه وصعوده الفنى ، خاصة وقد كان أقرب اليها من بعض زملائه ، فقد لازم مختار فى فرنسا أثناء اعداده لتمثاله نهضة مصر ، وشهد هناك الحفاوة التى قوبل بها من الأجانب والزعماء المصريين الذين ذهبوا يدعون للاستقلال ، وكان مختار رائده الروحى فى ظلام وحدته ، وبعد ذلك كان رواد التجديد الفكرى والثقافى فى مصر مثل العقاد والمازنى والحكيم وصدقى ـــ أصدقاءه الحميمين .. أفلا يكون قد تأثر ببعض رؤاهم الفكرية ونزعاتهم التحريرية ولو بالمعايشة ؟ لكننى أيقنت أن روحه المعذبة كانت تنشد خلاصها من كل

الهموم الدنيوية فى نوع من الرهبنة أو التصوف الفنى .. ولو كانت الأمور الدنيوية (من اجتماعية واقتصادية) تعنيه لكان له فيها شأن كبير ، فقط لو وظف فنه لتلبية احتياج البرجوازية التى كانت تجد فى أسلوبه الأكاديمى مثلها الأعلى .

لكنه فضل أن يعيش مدرسا فقيرا ، حتى ليضطر فى أخريات حياته الى أن يبيع لوحاته باليانصيب ليدبر مصاريف علاج عينيه ، ويفشل فى ذلك ، اذ تعامله الحياة بنفس القسوة التى تعامل بها معها فتحرمه نور البصر ، هو الذى لا يملك غير عينيه ليمارس فنه ... وقد أفنى زهرة عمره يعلم أجيالا من دارسى الفن فى كلية الفنون الجميلة منذ انشائها ١٩٢٩ ، وفى غيرها من المعاهد ، ويأخذهم بنفس ما أخذ به نفسه من شدة تفوق الحد .....

* محمد ناجى :

لم يكن الفتى الحقوقى « ابن الذوات » يجد فى دراسة القانون فى فرنسا الا وسيلة لشيئين : أن يرضى طبقته بما تتطلبه شروط الوجاهة الاجتماعية ، حتى تسمح له فيما بعد بالاستقلال الذى يحقق به أحلامه الفنية ، وأن يبقى فى أوربا أطول وقت ممكن ليعايش فنونها فى المتاحف والمراسم . ولم يكن الطموح الطبقى أو التعلق بمظاهر الحضارة الأوربية أو أحلام الشهرة دوافع أساسية له فى عملية صعوده الفنى ، بل نستطيع القول ان قضيته التى تبلورت مع نضجه كانت أكبر من ذلك ، وأكبر من قضية زملائه .... كانت قضيته أن يجعل من استيعابه للفن الأوربى فى نهاية القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين مدخلا لفهم فن بلاده القومى . وقوانينه الجمالية ، وصولا الى تحقيق أسلوب متميز يجمع بين الأصالة والعصرية ، ويخترق به العزلة المضروبة على الفنان عن مجتمعه ، ليعيد اليه مكانته كما كان فى مصر الفرعونية ، ويجعل من فنه الحديث فنا صرحيا له صفة الخلود .

ومثل كل الرومانسيين ظل منقسما بين الحلم والواقع ...
لهذا ظل طوال حياته الفنية بقدم فى أوربا وقدم فى مصر ...

الا أنه استطاع أن يستوعب ــ باحتكاكه بالفن الأوربى والثقافة الأوربية منذ فجر حياته الفنية ــ خاصية أساسية فى تلك الثقافة ، كان لها أكبر الأثر فى تكوينه الفنى وفى تطور انتاجه ... وهى **العقلانية** .

واذا كان اكتشافه لهذه الخاصية ــ يليه فى ذلك محمود سعيد بدرجة أقل ــ قد منحهما امتيازا خاصا بالنسبة لأبناء جيلهما من الفنانين الذين احتكوا بأوربا ، فانهما ليسا الوحيدين ولا الأولين بين المثقفين المصريين فى هذا الاتجاه العقلانى منذ مطلع هذا القرن ، فقد سبقهما جيل كامل من الكتاب والمفكرين والساسة ، الذين قاموا بحركة التنوير العظيمة فى مصر الحديثة ، على النحو الذى سبق الاشارة اليه .

والعقلانية ــ كما أقصدها ــ تعنى اسقاط صفة الثبات عن كل المسلمات اليقينية ووضعها فى معمل التحليل العقلى ، والايمان بفكرة التطور القائم على العلم وعلى فاعلية الانسان وامكاناته غير المحدودة ، وبذلك تصبح الحركة والتغير هما القانون الذى له صفة الدوام ...

وقد انعكست هذه الدعوة العقلانية فى كافة مناحى الحياة المضرية من اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية .. بل ودينية .. ورأينا آثارها على سبيل المثال فى حركات تحرير المرأة وبناء الاقتصاد الوطنى وانشاء الجامعة الأهلية وتحرير الأزهر وتجديد الأدب وتوحيد الشعب والمناداة بالدستور وشجب الاستبداد ومقاومة الاحتلال .... تلك الحركات التى كانت المقدمات والوقود لثورة ١٩١٩ .

لكن كيف استفاد ناجى من هذه النزعــة ؟
لقد استطاع بانفتاحه العقلى أن يتأمل الفن الغربى طويلا عبر المتاحف والأكاديميات بنظرة دينامية ، دون أن يغيب فى انبهار يشعره بالعجز . واذا كان قد أعجب فى بداياته بمدرسة عصر النهضة وقلدها بعض الوقت ، فانه سرعان ما هجرها ضائقا بما فيها من عظمة متعالية ومثالية ساكنة لا تتوفر فى عالم البشر ، وتبدو شاحبة مصنوعة اذا قيست بكلاسيكية الفن المصرى القديم ... وكانت تلك هى العملية الجدلية الأولى بالنسبة لناجى ، التى كان طرفاها هذين الفنين ، تمخضت عن تخليه عن الكلاسيكية واتجاهه الى الرومانتيكية ، التى جذبته بحيويتها الجياشة تكوينا أو تلوينا أو موضوعا .

وقد كان التكوين النفسى الأساسى لناجى رومانسيا (عاطفيا) رغم نزعته العقلية ، لهذا أبدع فى تلك المرحلة لوحة من أهم أعمال شبابه وهى « حلم يعقوب » ، يتجلى فيها خياله الخصب وتكوينه الدينامى ، وهى تصوير لأشخاص يتحركون فى تكوين هرمى متصاعد على درجات سلم أسطورى .. حركة لا يوقفها الا انفجار الضوء الهائل فجأة ، ذلك الضوء الكونى المجهول المصدر الذى يجلل يعقوب وينتشر فوق الدرجات والأجسام انتشار الحلم النورانى الأزرق ، يشقه كالسيف حاجز السلم الأبيض وتتداخ فوقه أردية الشخوص الأرجوانية .

ورغم اعجابه بروح النهضة الأوربية التى تعود الى الثقافتين الاغريقية والرومانية ، الا أنه أدرك مع جيل التنوير المصرى فى مطلع القرن ، أن النهضة المصرية ينبغى أن تقوم على روح جديدة ، باستنهاض روح الأسلاف فى حضاراتهم المختلفة ، مع اللجوء الى المدنية الغربية المعاصرة ، فى محاولة للتوفيق بين الثقافتين .. وهذا هو الحلم التوفيقى الذى سيظل ناجى أسيرا له ....

ان قدمه الاخرى المغروسة فى أرض مصر ، تأخذه بعد عودته من فلورنسا ١٩١٤ الى طيبة (الاقصر) ، بعد أن أقام فترة فى مرسمه بدرب **اللبانة بالقلعة** ، مشغوفا بالتراث الاسلامى ، فيسافر الى (**القرنة**) وينطلق يصور بانبهار معالم مصر القديمة بمزيج من الرومانتيكية والحس المعمارى ، متلمسا بداية الطريق الى عناق التراث مع العصر . ونذكر له من أعمال تلك الفترة : « **البركة المقدسة** » و « **طريق الكباش** » . ومنذ ذلك الوقت أصبحت طيبة مرفأه الذى يؤوب اليه بين الحين والحين .

ولعل ديناميته العقلية هى التى انتقلت به من **الرومانتيكية** الى **الانطباعية** ، على ضوء ما عبرت عنه الأخيرة لدى ظهورها من تأثر بعصر العلم فى أواخر القرن التاسع عشر ، بنظريتها القائمة على تحليل ضوء الشمس الى الوان الطيف السبعة وانعكاسه على الأجسام فى ذبذبات لونية لاتتوقف عن التغير تبعا لحركة الشمس .

كانت الحركة الدائبة فى الطبيعة ، بعناصرها الهشة وأضوائها المتلألئة وألوانها القزحية ، ذات اغراء اقوى من الخيال الرومانسى المجنح فى العالم القديم متجاوزا عالم الواقع .. ولعل ذلك هو ما أغراه بالسفر للمرة الثانية من مصر الى فرنسا ١٩١٨ ليقيم فى **ليفرنى** بالقرب من رائد الانطباعية الفنان « **كلود مونيه** » ، يتتلمذ عليه ويتشرب تعاليمه ، ولا يقنع **بكلود مونيه** فيتابع الانطباعية عبر أعلامها الجدد ، فيتأمل أعمال **سينياك** و**سورا** ويتأثر بهما . ويمارس على هدى الانطباعية تصوير مظاهر الطبيعة فى سهول نورماندى تحت الشمس والهواء الطلق ، قانعا منها بأطيافها اللونية الخاطفة وظلالها المشعشعة وغنائيتها المتفائلة . لكن أعماله تلك لا تخلو ـــ بالرغم من ذلك ـــ من ظلال قاتمة وخطوط محددة للأشكال مع قدر من هندسية التصميم فى البعض منها ، وهى سمات ملازمة لطبيعته ، وسوف تكون السمات الغالبة على مرحلته التالية .

وربما وجد فى هذا الاسلوب صيغة ملائمة للتعبير عن مظاهر الطبيعة فى الريف المصرى التى شغف بها طوال حياته ، فكانت هى لغته الجديدة لمعالجة « الموضوع » المصرى .. وان كانت لغة أوربية غريبة على روح الطبيعة المصرية ، فانها كانت على أى حال عملية من عملياته الجدلية المتوالية ، بحثا عن صيغة جديدة للتعبير عن العالم الذى آمن به منذ البداية .. عالم الحياة

المصرية فى مظاهرها التشكيلية .

لكن قلقه الدائم الذى لايتركه يستقر طويلا عند محطة ، واعجابه بالفنون الشعبية ، التى قال عنها فى محاضرة له ١٩٢٨ أنها تعبر أبلغ تعبير عن قوى الابداع والابتكار الكامنة فى الشعب ، ودفاعه الحار فى محاضرته تلك عن الفن البدائى .. هذان العاملان جعلاه يفقد انبهاره بالانطباعية ، لاقتناعه بافتقادها « لتلك القوى الابتكارية الكامنة فى الشعب » ، ولقوة المعمار أيضا ، كما أدرك ذلك سيزان قبله ، وكان فى حاجة ــ بالاضافة الى صلابة معمار سيزان ــ الى لمسة رومانتيكية أو بدائية ، وجدها عند جوجان ، بخصوبته وخشونته الضاربة . وكان من ثمرات هذه المرحلة لوحة « المحمل » و « موكب ايزيس » .

وكان هذا التحول هو مدخله الى مغامرته الحبشية ، حيث سافر الى الحبشة ١٩٣٠ ليصور الحياة الافريقية فى المنابع الأولية المتوهجة بالشمس الاستوائية والألوان الحارة ، متأثرا فيها برحلة جوجان الشهيرة الى جزر تاهيتى التى فجرت عبقريته .

ولعل تلك هى ذروة مراحل ابداعه التصويرى ....

روح العصــر :

هكذا يتفاوت حجم ما أخذه أفراد الجيل الأول من أوربا من فنان الى آخر ، بدءا من **أحمد صبرى ويوسف كامل** .. اللذين يقنعان منها بالحصول على أسرار الحرفة ، ويبقيان وفيين لما استوعباه فى بواكير شبابهما من أكاديمية طبيعية ، تقف بأولهما عند حد (فن الاستديو) بنمطيته وتزمته ، وتقف بالثانى عند النكهة الانطباعية الايطالية .. وانتهاء **بمحمود سعيد ومحمد ناجى** ، اللذين لايقنعان بالصيغ الجاهزة ، بل يدخلان فى تفاعل مستمر مع الفن الأوربى عبر تطوراته المتلاحقة ، ويستخلصان منه قيما أساسية عامة فى التصوير يخصبان بها طاقاتهما الابداعية بجذورها المحلية .. فيستوعب سعيد رسوخ المعمار الكلاسيكى عند فنانى عصر النهضة ، وسحر الضوء عند **رمبرانت** ، وعاطفية الألوان وديناميه الحركة عند الرومانتيكيين ، وغنائية الطبيعة عند الانطباعيين ، وهندسية الأشكال وصلابتها عند **سيزان** ..... **أما ناجى فلا** يروى شىء تعطشه الجمالى وتفتحه العقلى لكل ما أفرزه الفن الأوربى ، ويظل قلقا متشككا متنقلا من مدرسة الى مدرسة ، مختبرا اياها على محك التراث والبيئة فى حوار خلاق ، حتى تتحول هذه المدركات الجمالية الأوربية ، من منظار سميك على عينيه ينظر به الى العالم ويترجمه للغتها ، الى حس عقلى ووجدانى يكمن فى مؤخرة الرأس ، يضفى على الأشياء حركة دائبة وعصرية متجذدة ، ويمسح بها عن التراث القديم تراب القرون .

واذا كان **محمد حسن** قد خرج مبكرا من ساحة التصوير ، مفضلا ميدان الفنون العملية ، قانعا بما توصل اليه من مهارة تصويرية أكاديمية ذات ولع بالتسجيل يمارسها فى أوقات فراغه ، فان **راغب عياد** يبدو كما لو كان قد حصّل القواعد الأكاديمية فى ايطاليا لكى يلقى بها ـ مع قبعته ـ فى البحر من السفينة التى عادت به الى مصر .... فلم يبق من أثر أوربا شيء يذكر فى مراحله الفنية التالية ، التى خاض بجماع موهبته وعقله ووجدانه فى الحياة الشعبية والتراث الفرعونى لكى ينجزها ...

لكننا نستطيع أن نضيف الى المؤثرات الفنية السابقة فى الجيل الأول ، بعض المؤثرات الأخرى ذات طبيعة معنوية ، انعكست على تنويعات الجيل بدرجات مختلفة .. ونخص من بينها مؤثرين أساسيين :

كان المؤثر الأول هو ديمقراطية الفن ، أى انسلاخه عن ولائه القديم للأرستقراطية واتجاهه الى الطبقة الوسطى التى تبنى صرح الديمقراطية . وقد كان التحول الخطير فى الفن الأوربى منذ المدرسة الواقعية ذا طابع ديمقراطى ، اذ جعل من حياة الطبقات الكادحة المنتجة ونثريات الحياة اليومية فى الشارع والحديقة والمنزل والحقل ... الميدان الحقيقى لابداع الفنانين ، كانعكاس لعصر الثورة الصناعية فى القرن الماضى وحركة الأدب الطبيعى والواقعى .

واذا كانت الطبقة الوسطى فى مصر طبقة ثورية صاعدة فى العشرين سنة الأولى من هذا القرن ، ينتهج ساستها النهج الليبرالى ، فقد تبنت فى الثقافة تيارا ديمقراطيا ، ورفع مفكروها لواء التحرر والتجديد والتعبير عن حياة الشعب ، واتجه فنانوها وأدباؤها الى الطبقات الشعبية فى المدينة والقرية ينهلون منها ابداعاتهم ، مثل هيكل والمازنى وبيرم وسيد درويش وطه حسين .

وهكذا وجد فنانونا التشكيليون العائدون من أوربا أرضا مهيأة لما ألفوه هناك من نزوع الفن الى حياة العامة ، وأصبح هذا ميلا أصيلا فيهم مع اختلاف نزعاتهم .. فبقى عياد وفيا للحياة الشعبية بمقاهيها وأسواقها وفلاحيها وموالدها ... الخ .. وبقى يوسف كامل شغوفا بمناظر الحياة الريفية والأحياء الشعبية ، بآثارها وزحامها وباعتها وفلاحيها .. والتزم صبرى بجو المنزل البسيط واختار نماذجه من اواسط الناس . واحتضن محمود سعيد بعينيه مظاهر البيئة الشعبية والريفية فى مناظر بانورامية حسنة الهندام . واستمر ناجى يوائم بين الموضوع الريفى والموضوع التاريخى محاولا البحث به عن جذور الشعب المصرى .

أما المؤثر الثانى فهو النزعة العقلية ، وأعنى بها الدينامية الدافعة الى البحث

والتحليل والتركيب واعادة النظر والانفتاح الدائم على حركة التغيير والتطور لادراك روح العصر . ولا ننسى أن أى فنان أصيل فيه شيىء من هذه الروح ، فاذا فقدها فقد قوة الدفع لتطوره الخلاق ، وكان مآله التحول الى فنان أكاديمى بشكل من الأشكال .

وبقدر ما كانت أوربا مسئولة عن ادخال النزعة الأكاديمية الى فننا الحديث ، بطابعها الجامد المحافظ على التقاليد ، فانها كانت أيضا المسئولة عن اطلاق رياح الشك فى هذه النزعة والتمرد عليها فى فننا ، من خلال اثنين من فنانينا هما ناجى وسعيد ، اللذين استوعبا روح العصر الجديد الذى يسود أوربا ، عصر انتصار الصناعة والعلم والطبقة المتوسطة ، ثم عصر الرجل العادى وفنانه الجديد ، اللذين اكتشفا خداع تلك الطبقة السائدة حين استغلت العلم والصناعة لتحقيق مطامحها الرأسمالية والتوسعية ، وقادت شعوبها الى حربين عالميتين ، وكان الرجل العادى هو وقودها ، فتمرد على قيمها وأسقط مثالياتها .

وإذا كانت النزعة العقلية لدى ناجى وسعيد قد حددها فى النهاية انتماؤهما الطبقى الذى حال دون تسلحهما بفكر يتجاوز فكر البرجوازية ، فانهما لم يستطيعا مسايرة التغيرات الكبيرة فى أوربا ومصر الى نهايتها ، وبالتالى لم يستطيعا تحقيق طموحهما المنشود حول الشخصية المصرية فى الفن .

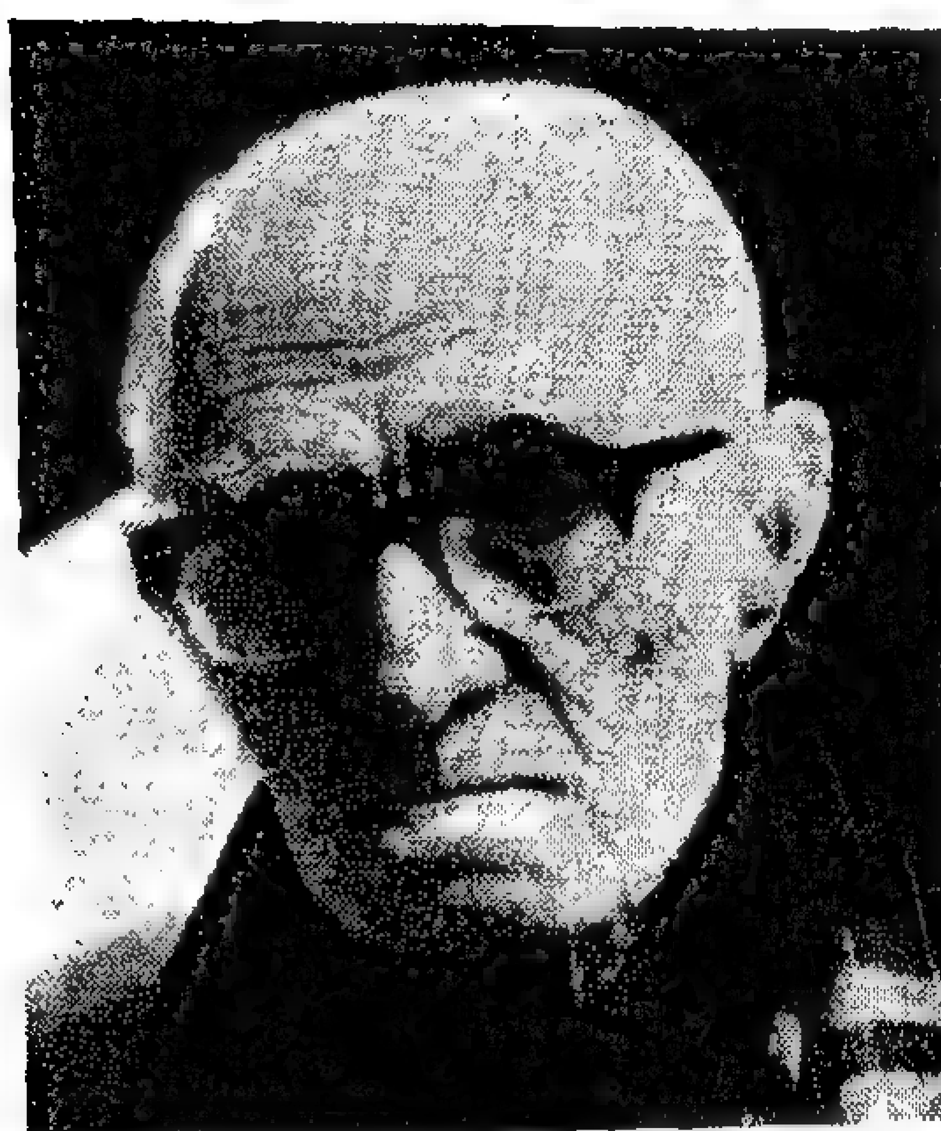
لكن أيا كان الأمر ، فقد أدت أوربا دورها نحو هذا الجيل ، كما أدى الجيل دوره بقدر ما هيىء له ، ولعل أصدق تعبير عن ذلك هو ما كتبه المازنى يوما : « لقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناؤه بقطع هذه الأحجار التى تسد الطريق ، وتسوية الأرض لمن يأتون بعدهم ... »

الفصل الرابع

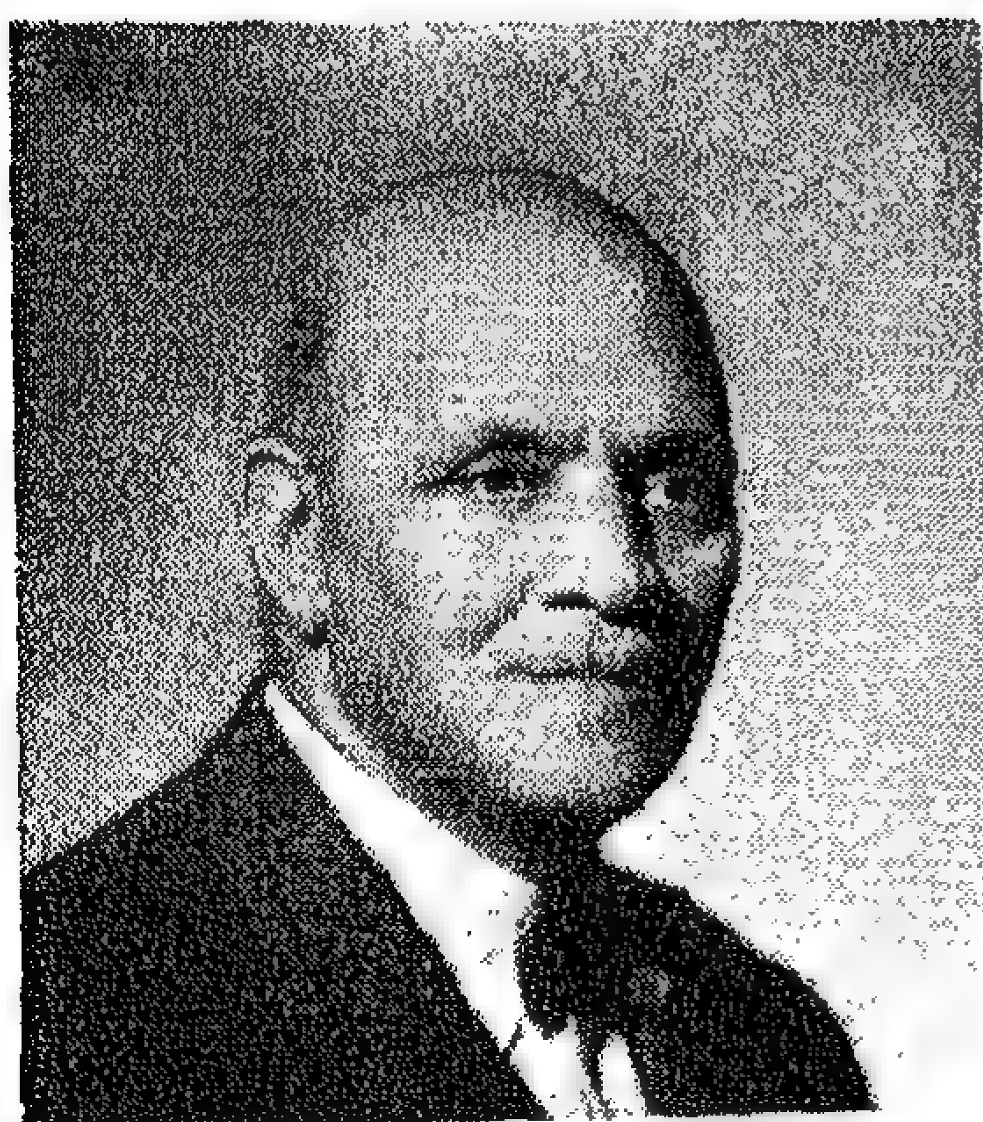
الشخصية المصرية



محمد ناجى



راغب عياد



يوسف كامل



محمود سعيد

* البحث عن الجذور:

« معجزة هذا الشعب المصرى ليست فى الحضارة التى وهبها للعالم فحسب، انما فى أن يظل الشعب حيا متمكن الشخصية، لا يفنى فى غزاته ومستغليه، شعب زارع بنّاء صانع اليدين، صانع الحضارات، سواء حكمه محب للعلم، ذواقة للفن، أو عيهور مغامر، شعب يفرض الحضارة على حكامه فرضا.»[1]

هذا الوعى الحار بالذات المصرية، والتغنى بها من أجل استنهاضها لتواصل دورها فى بناء الحضارة، لم يبدأ فقط مع جيل **الدكتور حسين فوزى**، ولا حتى مع جيل التنوير العظيم فى بداية القرن، بل سبقهم اليه بعدة أجيال **رفاعة الطهطاوى**، متأثرا بالدرس الذى تعلمه أثناء اقامته فى باريس عن قيمة الآثار المصرية فى نظر الفرنجة، وكيف يعدون مصر صانعة فجر المدنية والضمير الانسانى، مما أمده بالثقة فى تراثه والاعتزاز بوطنيته والايمان بقدرة المصرى على أن يعيد مجد أجداده، لو أخذ بأسباب المدنية الحديثة التى سبقتنا اليها أوربا، وجاء مثقفو عصر التنوير المصرى فى العقدين الأولين من هذا القرن فجعلوا من تلك الفكرة موضوعا أساسيا فى حركتهم الاجتماعية والأدبية والفكرية، وأضافوا الى ذلك الوعى الرومانسى أبعادا عقلانية، مستندين الى النظرية الفرنسية المعروفة حول الحق الطبيعى والعقد الاجتماعى، التى تقوم على أن الشعب هو مصدر كافة السلطات وصاحبها، وأن السلطة التشريعية مسئولة أمامه، وأن الدستور فوق الجميع ، كما تبنى

---

(١) د . حسين فوزى — سندباد مصرى . ص ١٤٢

رجال التنوير — انطلاقا من هذا الحق — الدفاع عن الجزء المضطهد من المجتمع، وهم الفلاحون فى الأساس، واعتبروا أنفسهم — كصفوة مثقفة — المسئولين عن تحريره.

وقد تمثل معظم فنانينا الأوائل هذه الأفكار بشكل أو بآخر، على ضوء احتكاكهم بأوربا وبالحركة التنويرية والديمقراطية الفتية... لقد شهدوا احترام شعوب أوربا لحضارتنا القديمة واحتواء متاحفها القومية على نفائسها، كما شهدوا احترامها وتقديسها لتراثها الفنى الأوربى، الممثل فى كنائسها وعمائرها العريقة، وكيف يجعلها الفنانون المحدثون موضوعا مفضلا لأعمالهم الفنية، بل كيف أصبحت مظاهر الحياة اليومية فى الشوارع والحقول موضوعا غنيا للفن كانت ثماره أعمالا تزهو بها المتاحف.... أفلا يكون من الأولى بهم — أى بالفنانين المصريين — أن يحولوا تراثهم الى مادة للتصوير، وهو أغنى وأكثر أصالة من تراث أوربا؟... وأن يبعثوا من هذا التراث قيمه الجمالية الصامدة ليخصبوا رؤاهم الفنية المعاصرة؟.. وأليست هذه اضافاتهم الجمالية — الجديدة بريادتهم — الى حركة البعث التى كانت تشهدها مصر آنذاك، وكان لمختار دور الريادة فيها فى ميدان النحت؟... وقد سبقهم الأدباء والمسرحيون والموسيقيون الى ذلك كما هو معروف، فكان التغنى بالروح المصرية والطبقات الشعبية الأصيلة هو اللحن الصاعد فى سيمفونية اليقظة، وهى المهمة التى تبنتها البرجوازية الوطنية الشابة.(1)

لاشك أن كل ذلك كان جانبا من وعى الفنان المصرى بذاته وبدوره التاريخى، وهو مانرى آثاره واضحة فى أعمال معظم جيل الرواد، من احتفاء بتصوير آثار العمارة الفرعونية والاسلامية، ودراسة النحت والتصوير فيهما وفى الفنين القبطى والشعبى واستلهام القيم الجمالية فيها... الى اهتمام بالموضوع التاريخى القومى وبالموضوع الشعبى بتنويعاته المختلفة، وصولا الى فكرة «الكل فى واحد» التى قامت عليها الدعوة الى وحدة الأمة، حيث تذوب الخصائص الفردية لأبنائها فى خصائص عامة مشتركة بينهم جميعا تبلور ما يسمى «بالشخصية المصرية، أو «الشخصية القومية». واذا كانت هذه الفكرة قد برزت بتعمد ووضوح فى تماثيل مختار، فقد تفاوتت درجة قصديتها ووضوحها فى أعمال زملائه المصورين، كما تفاوتت درجة

---

(1) كتب أحمد لطفى السيد فى ٢٣ / ٢ / ١٩٠٩ بجريدة الجريدة ، يصف الفلاح المصرى .. فيقول : « .... انى لأراه من غير مصباح فى ذلك الرجل طويل القامة كبير الرأس كثيف اللحية ، يسوق المحراث طول النهار بحركة بطيئة تدل على نفس صبور مملوءة بالرجاء لايروعها خوف الحوادث الجوية تذهب بما يبذر ... أرى الرجل الطيب حتى فى المدينة فى شخص ذلك الصانع الذى يظل نهاره يعمل ، وروحه الموسيقية تجعله يعبر من غير ملل ولا تعب الحانا مضبوطة ولكنها تزيد فى سروره . » وكتب ابراهيم المازنى فى ١٩٢٢ يشيد بالآثار المصرية ويزهو بأمجادنا ويطالب باحيائها حتى يقول : « .... فما رأينا فى تاريخ بلد ما نهضة قومية لم يكن يريدها نهضة فنية . ولعمر الحق هل يعقل أن يحس المرء بحقوقه وواجباته ووظيفته فى الحياة قبل أن يحس بنفسه وبما حوله ، وقبل أن يعرف ماذا هو وماذا كان من شأنه ، وقبل أن ينشىء هذا الاحساس والذكر فى نفسه الآمال . ؟ »

المزج بينها وبين المؤثرات الفنية الأوربية من فنان الى آخر.

وهذا ما سأحاول تلمسه عبر عوالم بعض أفراد الجيل الذين شغلتهم هذه القضية.

يوسف كامل:

«لقد ولدت بنزعة تأثرية... وسأظل كذلك...»

بهذه الجملة الموجزة الحاسمة، كما لو كانت تعبيرا عن عقيدة لا تتزعزع، حدد يوسف كامل رؤيته التشكيلية، ورؤيته الفكرية أيضا دون أن يدرى.. هذه الرؤية التى ضاقت حدودها على نمط واحد من الأسلوب، لم تتجاوزه حتى وفاة صاحبها، بالرغم من أن روادها الأوائل أنفسهم قد تجاوزوها قبل ايمانه بها بنحو نصف قرن... وهو النمط الذى أخذه من تعاليم أساتذته فى أكاديمية روما، الذى يمزج المهارة الأكاديمية ــ الطبيعية فى الرسم بلمسة انطباعية طازجة، وبالتة لونية صاخبة، مع حفاوة بالضوء الساطع كما سبق القول.

بهذه النزعة التقى بالطبيعة المصرية بعد عودته من ايطاليا ١٩٢٩ فى الأحياء الشعبية والضواحى الريفية، مصورا مظاهر الحياة اليومية فى الحوارى والمساجد والآثار والأسواق المزدحمة، فى الحقول وفى رحبة المنزل الريفى الفقير، مستجيبا أولا لحسه الشعبى الأصيل، كابن من أبناء الطبقة الشعبية ولد وعاش صباه فى حى باب الشعرية، ولعل هذا العامل هو الذى أنقذ فنه من الوقوع فى ضحالة فن المستشرقين الذين صوروا هذه الموضوعات نفسها فى القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، ومنهم من كان يصورها بنزعة تأثرية أيضا مثل فورشيلا. ان تلك الأصالة الشعبية لديه كانت بمثابة الروح المتألقة بالنور الصادقة الايحاء بخصوصية البيئة وتفجرها بالحياة، وهو ما كان يفتقده الفنانون المتمصرون، ولا يستطيع بلوغها فنان أكاديمى أو سائح أجنبى.

ويأتى العامل الثانى فى بلوغه هذا الهدف، وهو استجابته التلقائية للمد الديمقراطى الوطنى العام فى الثقافة والفن... وأقول «استجابته التلقائية» عامدا، ذلك أنه لم يكن يبدى اهتماما بالقضايا الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية، بل كان فى انتماءاته المختلفة أقرب الى الفطرة والى روح الرجل البسيط بنزوعه العملى واختياراته العفوية الصادقة من بين ما يصل اليه من أفكار.

ويبلغ يوسف «ذروته الخاصة» فى بلوغ هذه الروح بعد انتقاله للحياة فى ضاحية المطرية الريفية (حينما كانت مجرد قرية) واقامته مرسما وسط الحقول محاطا ببيوت الفلاحين الفقراء وزخم

حياتهم اليومية فى العمل أو الراحة أو السعى للرزق. لقد صار أقرب الى روحهم من ذى قبل، وقد ترجم هذا الاقتراب الروحى ليس فقط بأعماله الفنية، بل بزهده فى حياة العاصمة. برغم كل اغراءاتها له بالشهرة والثروة، فى مجتمع لم يتعلم بعد أن ينتقل الى الفنان حيثما يعيش. وفضل أن يحيا هناك حياة أقرب الى حياة الفلاحين، له عمله اليومى كمصور مثلما لهم عملهم كزراع. من هنا احترم فى تصويره قيمة العمل وحفل بها كثير من لوحاته، واحترموا هم كذلك عمله كأمر طبيعى، وتلاشت الغربة بينهم وبينه بعدما تعرفوا على أنفسهم فى لوحاته، وتكفل الزمن والعشرة بأن يحيلا الألفة بينهم وبينه الى صداقة.

لذلك فان تعبيره عنهم يتسم بالحنوّ عليهم والحرص على أن يكون فنه واحة ظليلة لهم من هجير شقائهم ، مبتعدا عن تصوير جوانب هذا الشقاء والكد المضنى . فان عمل الفلاح فى ذاته ــ قيمة انسانية جليلة ، وجديرة بالتسجيل من جوانبها الجمالية وليس من جوانبها التعبيرية والاجتماعية ، لذا تجد الفلاح أو الفلاحة لديه انسانا وادعا راضيا بحياته ممتزجا بالطبيعة فى لوحة كلية ، ونادرا ما نراه يصوره فى « بورتريه » مستقل يعكس خلجات وجهه . ولعل حرصه على تأكيد وحدة المخلوقات فى الطبيعة كان وراء كلفه بتصوير الحيوانات والطيور فى العديد من صوره مكملة لعناصر الشخوص والطبيعة بنفس الأهمية ان لم يكن أكثر ، **كما أن حرصه على أن يكون فنه واحة مريحة قد جعله يضفى على حياة القرية جمالا مصطنعا وهناء زائفا بعض الشىء ، وفى هذا يقف ضمنيا موقف الموافقة على بقاء هذا الواقع الشقى الذى يعيشه الفلاحون كما هو ، وهو فى موقفه هذا يتسق مع فكر الطبقة الوسطى الصاعدة التى كان فنه يمثلها فى عشرينات وثلاثينات هذا القرن وان لم يدرك ذلك بوضوح .**

واذا كان صحيحا أن هناك وحدة عضوية بين مضمون الفن وأسلوبه ، فإن انطباعية يوسف كامل ، شأنها شأن كل الانطباعيين على تنوعهم ، تقوم على تسجيل الانطباع اللحظى « بالاشياء » التى تقع عليها عينه ، دون اجهاد النفس لسبر أغوارها ، أو اجهاد العقل فى تحليل تلك الأشياء واعادة تركيبها ، فهو ــ مثل بقية الانطباعيين ــ يرسم « من العين لليد » كما قال مانيه .

لكنه لم يكن مثلهم فى تطوير رؤيته الفنية فى اطار الانطباعية نفسها .. فان الانطباعية التى ظهرت كثورة على « **فن الأستديو** » الشاحب الضوء ، وكانت هجوما على ما اتصفت به الأكاديمية من ادعاء وصلف ومثالية مصنوعة حسب الطلب ، وعبرت عن ثورتها بالخروج الى الطبيعة فى الهواء الطلق تحت الشمس ، وتحليل الضوء المتغير خلال أوقات النهار الى ألوان الطيف السبعة على سطح اللوحة ، مستبعدة اللون الأسود لأنه ليس له وجود فى الطبيعة ، وغير مكترثة

بعنصرى المعمار والتكوين ، باعتبار أن « حلة الضوء الشعشاعة » بألوان قوس قزح التى ترتديها الطبيعة الخارجية هى الهدف الأساسى للمصور ... هذه الانطباعية قد تطورت فى عهد مبدعيها الأول فى اتجاهات شتى ، فقد دخلت الى خشبة المسرح لتصور راقصى الباليه على يد « ديجا » حيث اكتسبت مع عنصر الحركة الجسمانية الرشيقة اهتماما متميزا بالخط واللون ، ودخلت مع « رينوار » الى اماكن اللهو — المفتوح منها والمغلق — حيث يزدحم الناس وهم يعبون من مرح الحياة الصاخب ، ودخلت معه أيضا مخادع النسوة الكواعب ، اللاتى تفيض أجسادهن البضة بالخصوبة والحياة .. فصورت ذلك كله بلمسات غنائية طروب ، مع اهتمام جديد عليها بالبناء والتكوين . ثم تحولت الانطباعية تحولها التاريخى الحاسم على يد « سيزان » لتستعيد للوحة رسوخها ، وللأشكال كتلها الأسطوانية والمكعبية ، لتكون للوحة « أصالة وثبات فن المتاحف » — كما يقول ، حتى يصبح ذلك منطلقا الى التكعيبية والتجريدية بعد ذلك .

ان من صفات الفن — كما يقول فيشر — .. أنه يحمل فى أعماقه التوتر والتناقض ، فهو لايصدر فقط عن معاناة قوية للواقع ، بل لابد له أيضا من عملية تركيب . ولعل ابتعاد يوسف كامل عن « التوتر والتناقض » يفسر لنا ابتعاده عن التركيب فى بناء لوحاته ، وبقاءه أسيرا للرؤية البصرية التسجيلية ، أو ما يمكن اعتباره « المستوى الأول للواقع » . واذا كان قد سار مدى أبعد من ذلك قليلا ، فقد كان ذلك بأن أضفى على هذا المستوى الأول مزيدا من الضياء والألوان ليكون جديرا بصورة « ذهبية » .

حقيقة أن أعماله الاخيرة قد بلغت درجة من الاستاذية بالنسبة له ، بما اتسمت به من جرأة فى معالجته لنفس موضوعاته القديمة (أحياء القاهرة القديمة — المناظر الريفية) تتمثل فى ضربات فرشاة قوية بليغة فى بناء الشكل بأقل عدد من اللمسات ، والسخية فى نفس الوقت بالألوان الكثيفة الدافئة ، كما تتمثل فى عدم تقيده حرفيا بالتعاليم الأكاديمية والانطباعية ، بشأن توحيد مصدر الضوء ورسوخ الكتل . اذ صار الضوء عنده نورا داخليا يشع من عناصر التكوين ، وصار لأجسامه ثقل راسخ نسبيا لم يتردد فى سبيل تحقيقه عن استخدام اللون الأسود الذى ينفر منه الانطباعيون .. لكن ذلك يرجع الى قوة تأثير الطبيعة المصرية بشمسها القوية وظلالها الحادة ووفرة اللون الأسود فى عناصرها .. أكثر مما يرجع الى اجتهاده فى البحث عن رؤى جديدة للمذهب الانطباعى ، **الذى ظل يلقن تعاليمه بإخلاص لتلاميذه فى كلية الفنون الجميلة حتى تقاعده ، وظل يخصب به تيار الحركة الفنية عبر مشاركته فيه بالعرض ، مما خلق فى وسطه أنصارا ومريدين للانطباعية ، أقلهم أصيل ، وأكثرهم كقطع الزجاج التى تبرق تحت الشمس ...**

* راغب عيـاد :

ان للفن قوة أسر مؤقتة رقيقة ، تختلف عن أسر الواقع . وهى مصدر الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأساويا — كما يقول فيشر .

هذا الأسر الذى لا يدانيه الا أسر السحر ، هو الذى يميز راغب عياد عن رفيق رحلته الطويلة يوسف كامل . لقد نهل الاثنان من مناهل واحدة .. لا أعنى من الناحية الدراسية فقط ، بل أيضا من ناحية البيئة والموضوع (القرية .. والاحياء الفقيرة بالمدينة) . لكن على حين أن عين « كامل » قد توقفت عند الصورة الخارجية للواقع ، مضفية عليه بهرجة لونية واسترخاء لا يعرف التوتر ، **فان عين « عياد » لاتتعامل مع هذا الواقع الخارجى الا باعتباره مدخلا الى « روح » هذا الواقع . لتفجير استقراره الظاهرى وهدم نظامه الخارجى المستتب واقامة نظام أو هيكل جديد خاص ، أشبه بساحة « السامر » الشعبى ، يتفجر فوقها المكنون العميق للشعب المصرى ، فى ملهاة مرتجلة تعج بالمتناقضات العجيبة التى لا يحكمها اطار المنطق الصورى ، بل منطق السحر الذى يحكم حياة هذا الشعب ، وهو السحر الذى ينتقل الينا من هذا « السامر » عبر لوحات عياد ، فيأسرنا معه ذلك الأسر المؤقت الرقيق .**

كانت جذور هذا الاتجاه موجودة عند عياد ، قبل بعثته الأكاديمية الى ايطاليا ١٩٢٥ ، وظهرت نتائجها — كما أشرنا من قبل — فى معرض صالون الربيع ١٩٢١ فى لوحاته التى تعكس ملامح البيئة الشعبية فى المقاهى والحانات والأسواق ، بل اننا نكتشف أن جذورها أبعد من ذلك ، منذ أن كان طالبا بمدرسة الفنون الجميلة بين ١٩٠٨ — و ١٩١١ . **ويحدثنا عن تجربته فيقول أنه لم يكن طالبا نموذجيا ولا ممتازا ، ولم يحظ برضا أساتذته ، لأنه كان من الثائرين على القواعد الأكاديمية المقيدة التى لم تفده الا فى تعلم المبادىء الأساسية للرسم ، وأن مدرسته الحقيقية التى جادت عليه من فيضها وقوت روحه المعنوية ووسعت أفقه وكانت الباعث الحقيقى على تكوينه الصحيح ... كانت هى الطبيعة .**[1]

والطبيعة التى يقول أنها كونته هذا التكوين ليست غير الواقع الخشن بلا تزويق ، ذلك الذى تمتد جذوره الى آلاف السنين فى حياة هذا الشعب منذ مصر القديمة . لهذا نجده يستلهم من تراثها التشكيلى العريق كثيرا من خصائصها التصويرية ، ويستلهم من فلكلورها المعاصر كثيرا من مظاهره التعبيرية ، كطقوس الأعراس والموالد والزار .

(١) من محاضرة ألقاها راغب عياد بمتحف الفن الحديث ١٩٥٤

وفى ذلك الاستلهام كان يستجيب ـــ فضلا عن ميوله الشخصية ـــ للدعوة العريضة التى سادت مصر منذ أوائل القرن وامتدت لعدة أجيال ، نحو بعث الشخصية القومية فى كافة المجالات ، تلك الدعوة التى كان أول من تلقفها من الفنانين مختار ، وبدت آثارها فى تماثيله التى تستنهض مصر وأمجادها القديمة وفلاحاتها الفارعات ، وتلاه ناجى مستوحيا آثار طيبة ومصورا معالمها ، أما عياد فكان قد حسم أمره ـــ منذ عودته من روما والقائه بتعاليمها الأكاديمية خلف ظهره ـــ باستئناف بحثه فى « الموضوع الشعبى » سعيا الى بلورة فن مصرى صميم . وقد تفسر لنا طبيعته النافرة من جميع النظريات الأكاديمية ، رفضه العنيف الذى ظل يلازمه طوال حياته للاستفادة من الفنون الأوربية واعتبارها مفسدة لفننا الأصيل . ولعل هذا ما جعله يكثف كل طاقاته الابداعية لبلوغ طموحه القومى ، حتى يحقق منه ما حققه بالفعل ، لكن مغالاته فى العداء للفن الأوربى من منطلق النعرة الاقليمية « الشوفينية » أغلقت عينيه عن حل التناقض بين العاملين (الأوربى والاقليمى) حلا جدليا يوصل الى صيغة جديدة أو الى منابع الهام ينهل منها رؤى قد تطور لغته التشكيلية ـــ وطمست بداخله قلق الفنان وتمرده حتى على نفسه ، فوصل الى درجة من القناعة بما أنجز والرضا عن نفسه ، وتقولب فى قالب واحد لم يستطع تجاوزه منذ أواخر الثلاثينات ، رغم أنه لم يتوقف عن الانتاج عاما واحدا خلال الأربعين سنة التى تلت ذلك .

ان العالم الظاهرى لفن عياد تتألف عناصره من الفئات الشعبية الدنيا فى حياتها اليومية : كفاحها .. أفراحها .. احتفالاتها .. همومها .. مع الفلاحين فى الأسواق والحقول ، مع السواق والمحاريث والأبقار والماعز والجاموس .. فى قوافل ذهابهم وعودتهم بقطعان الماشية .. فى المقاهى والحانات .. فوق العربات الكارو والدواب الأليفة .. وأخيرا فى رحاب الأديرة والكنائس ومع الرهبان .....

لكن وراء هذا العالم الظاهرى العريض مضمون تعبيرى صيغ برؤية جمالية فريدة ، تملك دينامية لا تهدأ لحظة واحدة ، تتجاوز به الوصفية ومحاكاة الواقع الى عالم جديد يوازى الواقع ويضيف اليه فى نفس الوقت .

لنأخذ مثلا احدى لوحاته « رقصة التحطيب » .. سوف نجد حقا فلاحين يرقصان وقد اشتبكا بالعصى ، لكنهما لا يحتلان مقدمة اللوحة ، فقد احتلتها قافلة من الفلاحين والحيوانات ، تسير فى مسار مستقل عن حركة الراقصين ، اللذين يحطمان قانون المنظور بحجمهما الكبير بالنسبة للقافلة ، فى حين نرى فى المستوى الخلفى للوحة بناء معماريا يشبه المسجد . لكننا لو تعاملنا مع اللوحة ككل ، سوف نجد أنفسنا فى جو القرية المصرية بأبعادها المادية والروحية ...

هذه الوحدة المتناقضة بين المرح والجد ، بين الحركة والثبات ، بين السخرية والوقار .. هى « السامر » الذى أشرت اليه ، هى الملهاة المرتجلة التى يلعب فيها الفنان الشعبى بحرية مطلقة وبتنويعات مختلفة فى معظم أعماله ، وتشكل فى النهاية الروح الفريدة للقرية المصرية .

ما هى الرؤية — أو النسق الجمالى — الذى حمل هذا المضمون التعبيرى المكون من متناقضات شتى : من العفوية والتنظيم .. ومن البساطة والتركيب .. ومن التعدد والتوحد فى آن واحد ؟

يمكن القول أنه استخدم شكلا شعبيا يناسب هذا المضمون ، ذا مذاق تشكيلى أقرب الى اللهجة العامية ، وبناءً معماريا أقرب الى الفلكلور ... ويتمثل ذلك فى اعتماده على عنصر « الرسم » حيث يلعب الخط العفوى السريع الموجز — الدور الأهم ، كما يتمثل ذلك فى البعد عن التجسيم والميل الى التسطيح ، وفى تحطيم نسب الشخصيات الطبيعية بالنسبة لبعضها البعض ، واقامة نسب جديدة فيما بينها تبعا لأهميتها فى الموضوع بغض النظر عن وضعها فى الطبيعة ، ويتمثل ايضا فى خشونة الأشكال والخطوط وتحريفها عن الطبيعة ، وفى لهجتها الجهيرة الساخرة ، مع تخليصها من التفاصيل الدقيقة واقتراب ملامح الوجوه والحيوانات من التكرار الرتيب الذى يجمع (الكل فى واحد) ويؤكد الحس الجمعى الذى عرفه الفن المصرى القديم والفن الشعبى .

ولعل من أهم ملامح هذا « الشكل الشعبى » أن الفنان يبدو كما لو أنه لايضع تصميما مسبقا للوحته أو نظاما معماريا يلتزم به ، مما يجعل اللوحة كمشروع مفتوح لم يكتمل ، يحتمل الاضافة والحذف ، لأنها ذات اطار فضفاض لا يطيق الحدود والقواعد المتحذلقة ويميل الى السجية منفتحا برحابة على المتلقى ، يدخله معه فى علاقة حميمة .. وهى أيضا من سمات الفن المرتجل .(١)

الا أننا نجد ، على نقيض السمات المرتجلة فى فنه ، سمة هامة تحدد نسقه الجمالى « بنظام » ما ، يذكرنا بذلك النظام الذى استخدمه المصور المصرى القديم .. هذا النسق يتمثل فى الغاء المنظور الهندسى ، والاستعاضة عنه بتتابع رأسى لصفوف بعضها فوق بعض ، مما يخلق بعدا ثالثا من نوع آخر ، وكأنه بعد فى الزمان وليس فى المكان ، وهو ما يعبر به الفنان المصرى

(١) لانستبعد ان يكون راغب عياد قد وجد — خلال فترة دراسته بروما — فى حركة الفن المرتجل التى أحياها بيراندللو عن « كوميديا ديللارتى » الشعبية ، تعضيدا لميوله الى الفن الشعبى ، وان يكون قد استفاد بها من زاوية تشكيلية .

القديم عن فكرة الاستمرار والخلود .

لذلك لا نكاد نرى فى لوحاته التزاما بالترتيب المنطقى للمرئيات فى احجام تتفق مع قربها او بعدها ، أو بالأضواء والظلال التى تؤكد هذا الترتيب ، بل نجد توزيعا متساويا للعناصر والاضاءة على سطح اللوحة ، واعطاء الخط دور البطولة ، فهو الذى يحدد الأشكال ويجسمها بسمكه أو دقته بديلا عن التجسيم والظلال ، كما يقوم الخط بتحقيق ايقاع العمل الفنى ، ذلك الايقاع السريع ، الراقص أحيانا ، المتوتر فى عنف أحيانا أخرى ، الهادىء فى استرخاء أحيانا ثالثة ، لهذا فان الأشكال ليست الا وسائل يستغلها الفنان ليحقق بها عالمه وايقاعه بواسطة الخط ، مما يدعوه كثيرا الى المبالغة فى سيقان الحيوانات حتى ترتفع الى ما فوق هامة الانسان الذى يقف بجوارها ، أو المبالغة فى طول الفلاح حتى ترتفع هامته فوق النخلة التى تجاوره ، لأن الحركة الداخلية فى اللوحة تبدو أكثر حيوية واكتمالا بهذا التحريف .

ويدعونا الحديث عن المبالغة الخطية فى النسب كسمة من سمات التصوير الفرعونى ، للاشارة الى استعارة راغب عياد للكثير من سمات رسم الأشخاص فى ذلك التصوير ، من الوضع الجانبى للوجوه بعيون مستطيلة منحرفة ، مع بقاء الأجسام فى وضع امامى ، الى تكرار الحركات فى تتابع نمطى . **ولم تكن الاستعارة فى الشكل فحسب ، بل فى مضمون هؤلاء الفلاحين الكادحين فى حقول الشريف الاقطاعى . ها هم لايزالون يعملون بنفس الكد ونفس الطريقة ونفس الأوضاع منذ آلاف السنين ، مع فارق تعبيرى أضافه عدا ، يبدو فى عصبية الحركات وتوتر الخطوط والتحوير المشوه لملامح الوجوه حتى تقترب أحيانا من الكاريكاتير أو السخرية .**

وكما يفيد تحريفه المقصود للخطوط ونسب الاشكال فى تأكيد الايقاع والتعبير، فانه يضيف كذلك بعدا جديدا وهو **الخيال**.. حيث تكتسب المرئيات طابعا غير مألوف فى الواقع، يطلق خيال المتفرج نحو آفاق أبعد من حدود الموضوع المباشر للوحة، كما نرى مثلا فى رقصة الحصان: ففيها يبالغ فى حجم الحصان بدرجة هائلة رغم أنه يوجد فى المستوى الثالث للوحة، أبعد من النساء والحيوانات فى المستوى الأول، ومن جمهرة المتفرجين فى المستوى الثانى، مما يكسب الحصان طابعا أسطوريا أو خياليا يتناسب مع جو الطقوس الذى يسود المولد.

وبقدر اعتماد أسلوب عياد على الخطوط بسخاء واندفاع وعاطفية، نجده يقتصد فى الألوان حتى تبدو لأول وهلة عنصرا ثانويا، لكن هذا الاقتصاد فى الحقيقة أنقذه من التزويق الزخرفى المبهر وضاعف من القيمة التعبيرية والايحاء الرمزى.

ولأن عالمه هو عالم الفقراء، هو الحركة الدائبة، هو العمل أو الرقص أو الطقوس الدينية الممتزجة بالمباهج الدنيوية الصغيرة، ولأن فردوسه هو الأرض، ولأن قديسيه هم البسطاء والكادحون.... فقد جاءت ألوانه معبرة عن هذا كله، بشحوبها وشفافيتها وبعدها عن الاثارة، يتقاسم البطولة فيها الأحمر الطوبى والبنى المحروق والرمادى المترب والأخضر الزيتونى... كل بدرجاته المتعددة.

ويذكرنا الحس الساخر فى تصويره لهذا العالم، بتلك السخرية التى نجدها فى الفن الشعبى خاصة فى السامر، نجد ذلك فى جمعه بين البؤس والطرافة والمرح، وفى مبالغته فى نحول الاجسام حتى تبدو كعيدان الحطب، وفى ولعه برسم الحيوانات الأليفة مضفيا عليها حسا أقرب الى الآدمية، فنراها مخلوقات طيبة مغلوبة على أمرها، أو صابرة أو بلهاء أو حرونة مشاكسة، وقد يذكرنا هذا الحس الساخر بالفنان «**دومييه**» فى تصويره للطبقات الكادحة وراكبى الدرجة الثالثة، أو فى تصويره لدون كيشوت بحصانه العجوز وتابعه بحماره الأعجف الممتثل لمصيره — مما يثير الشفقة.

وكما استفاد من **التصوير المصرى القديم**، كذلك استفاد من الفن **القبطى**، خاصة من ألوانه التى تشبه ألوان الجبل المحروقة، والخطوط القاتمة التى تحدد الأشكال، وتعبيرات الوجوه الهادئة على ملامح الرهبان والقديسين، ويبدو تأثره بهذا الفن قويا فى رحلته التى صور فيها الأديرة وحياة الرهبان، أولئك الزهاد الذين يبدون كأطياف شفافة أفنى الجوع لحمهم، تشى وجوههم بأصولهم الريفية الفقيرة كأبناء فلاحين ينتمون الى أجدادهم المصريين القدماء...[1] وتشى عيونهم الحزينة الواسعة الصابرة بجذورهم القبطية العريقة وكأنهم مازالوا فى مهربهم القديم من الاضطهاد الرومانى الوثنى. ويبرز فى أعمال هذه المرحلة اهتمامه الخاص بمبانى الأديرة البيضاء التى جعلها تنطق بالخشوع والصفاء وتمتلىء فى نفس الوقت بحياة بعيدة عن الرهبنة أو الوحشة.. لكنها مع ذلك تفتح الطريق بين الانسان والمطلق، فكأن الفنان يحاول «أنسنة» الأشياء حتى نتعايش معها فى تواصل روحى حميم، أو يحاول «موسقة» الخطوط والأضواء والظلال حتى تصل الى مرتبة الترانيم الكنسية.

ان اضافة راغب عياد الفنية لا ينبغى تقييمها على ضوء التطورات أو المدارس الفنية فى أوربا، حتى لو وجدنا تشابها بينها وبين هذه المدرسة أو تلك أو هذا الفنان أو ذاك، ذلك لأنه أولا قد وضع مبكرا حاجزا منيعا بينه وبين هذه الفنون يحول دون تأثره بها، وثانيا لأن هذه الاضافة تنبع من منابع محلية بحتة، وتتوجه توجها عكسيا مع توجهات المدارس الغربية،

---

(١) انظر فى هذا مقال الدكتور نعيم عطية عن راغب عياد بمجلة الفنون العدد الثالث ١٩٧١

التى يحركها الحس الفردى المتأزم بظروف مجتمعها وتخاطب أيضا هذا الحس الفردى المتأزم، وتتحول فى النهاية الى سلعة مغتربة عن صاحبها يتحكم فيها صناع الدعاية، أما تجربة عياد فتنبع من روح شعبية جمعية فقيرة وتتوجه الى نفس المنابع: نحو الجموع الفقيرة ونحو تنمية الحس بالانتماء القومى، لهذا فلا يمكن أن تتحول الى سلعة أو تصاب بالاغتراب.

واذا كان حقا أنه قد سجن نفسه فى قالبه الذى ابتكره فى ثلاثينات هذا القرن، فان كلمته التشكيلية البليغة والجريئة، التى أطلقها فى عصر كان الذوق السائد فيه هو الأكاديمية الملساء المتصنعة، قد نحتت لفنه مكانا مرموقا على درجات هرمنا التشكيلى الحديث، واستمرت تضىء الطريق لأجيال الفنانين لاكمال مسيرته نحو بلورة ملامح فننا المعاصر.

* محمود سعيد :

ما الفن الا أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لاتزال مجهولة....

إننا بدون هذا الفهم لانستطيع أن ننفذ الى عالم **محمود سعيد** وأن نحس رؤاه.. وقد نجد إغراء قويا ونحن نتأمله لعقد مقارنات بين أعماله وبعض الاتجاهات فى الفنون الأوربية التى تأثر بها فى مرحلة وضع أساسه الفنى، لكننا لن نخرج من ذلك الا بفكرة أساسية: وهى أنه بنّاء تقليدى ماهر فى السياق الكلاسيكى.

لكن البناء الكلاسيكى الذى أقامه **محمود سعيد** جدير بأن يكون محدود القيمة اذا وقف عند مجرد القيم الجمالية التى تميزت بها هذه المدرسة.. من رسوخ المعمار والتوازن والثبات والتماثل والمنظور الهندسى والقطاع الذهبى والتشريح العضلى حسب النسب المثالية الاغريقية (**الهلينستية**) والتجسيم الأسطوانى للأجسام واللون الرصين الذى يؤكد رسوخ الكتل والضوء ذى المنابع الداخلية فى التكوين والظلال الكثيفة... ذلك أنه لو اقتصر على هذه القيم فلن يكون أكثر من فنان أكاديمى بالنسبة للكلاسيكية، أو فنان (**باروكى**) على أحسن تقدير.

غير أن هذا الهيكل المعبدى المكين الذى صنعه سعيد كان مدخلا الى عالم يزخر بالسحر ويموج بالرؤى الأسطورية، ويحمل نكهة غريبة متميزة لا تشبه غيرها من رؤى الفنانين الأقدمين أو المحدثين، وقد ساعد فى هذه الخصوصية تلك الروح المصرية المحلية الصميمة التى استقى منها عناصره التى تذكرنا بها فنون النحت والتصوير والعمارة المصرية القديمة، والألوان النحاسية المتوهجة على أجسام الفلاحين والصيادين فى أعماله، والايقاع الموسيقى المنتظم كالموشحات العربية، وأمواج الاسكندرية المتلاطمة على شواطئها المرصعة

بيوتها المستحمة ومساجدها وقلاعها الصامدة للأنواء.

وقد كانت معضلة مستعصية بالنسبة لابن الباشا وأسير قلعة القضاء ، أن ينعتق من محبسيه (الطبقة والوظيفة) ويخرج الى الحياة العريضة بتفجرها وبخاصة فى الطبقات الشعبية .. لكن الحس العارم بالحياة ، والرغبة الجامحة فى اكتشاف العالم البكر المجهول بالنسبة له — هذين العنصرين اللذين كبتا فى أعماقه خلال طفولته وصباه تحت وطأة التقاليد الأرستقراطية — يرجع اليهما الفضل فى إطلاق سراحه والقذف به فى دنيا الشهوات فيسكر بها ، ويتطلع من شاطئه الهادىء الى الشواطىء البعيدة المجهولة ، فيطوف العالم بحثا عن مواطن الجمال فى بيوتها الزجاجية (المتاحف) ، لكنه لايحس بالرى ، فينغمس فى نبهض الحياة الحارة بين أبناء وبنات البلد فى مدينته ... الا أن الحياة تكشف له فجأة عن وجهها الآخر المرعب حين يمرض ويشرف على الموت .. هنا يقف وجها لوجه أمام المجهول ، وعندما ينجو لايفارقه احساسه الرازح بالمجهول ، ويفيض الشعر من ذؤابة فرشاته .

هكذا جاء إلهام **لحنه الأول** ضمن قصيده السيمفونى ذى الألحان الخمسة .. كان لحنه ذاك فى العشرينات **عن الموت والمقابر** ، ويبقى لنا منه حيا ذلك الوجه الغريب (الذى هو وجهه الشخصى) العائد من عالم المجهول ، مغبرا بتراب الأزل كوجوه توابيت الفيوم ، لا مع العينين بالدهشة والسخرية .

لكن سطوة ذلك المجهول لاتنسيه شغفه بالجمال الحسى .. وهكذا يترنم فى **لحنه الثانى بأغنية عاشقة للجسد الانسانى** .. وبرغم ما فى عارياته من زخم الجنس وعبق الأنوثة وفيض الخصب ، الا أنها تتعدى ذلك كله الى رحابة الحياة نفسها .. الى الرغبة فى اكتناه المجهول والامساك بسر الكون ... يقترب فى ذلك من أساطير **هوميروس** المتغنية بفتيات طروادة ، أو من صور الجمال الأسطورى التى حفل بها **نشيد الانشاد** .. أنظر الى « **عروس البحر** » التى رسمها ١٩٣٢ بعودها السمهرى الباذخ وعينيها المليئتين بالوعود المحرمة ، والفتنة غير المستباحة التى لم تعرفها فتيات **رينوار** أو **آنجر** أو **بوتتشللى** ، ومن ورائها تفجر الطبيعة حدثها الكونى المجهول ببروقها ورعودها وأمواجها الصاخبة — ان رسوخ فتنتها المستتب وسط هذه الدمامة الكونية ، سوف يظل سمة ملازمة لفن سعيد مدى حياته .

وهؤلاء **الفتيات المستحمات** (١٩٣٤) يطللن على النهر كصوارى سفينة ، تطوق أقدامهن خلاخيل فضية ، وتمتد سيقانهن كأعمدة رخام مؤسسة على قواعد ، وترتفع أعوادهن كالنخل السامق وأثداؤهن كالعناقيد الناضجة ، تحفّهن فتنة غافية ، لكنها تنطوى على خداع

(النداهة) ، اذ تدرك أن عينا متلصصة تلتهمها فى الخفاء ، فترخى لذلك المتلصص على الفتنة المحرمة حبال الأمان حتى توقعه فى حبائلها وتختفى به فى أعماق عالمها المجهول ....

هذه (النداهة الأسطورية) الشعبية نفسها ، نلتقى بها مرة أخرى فى لوحته « **ذات الجدائل الذهبية** » ، بفتنة أكثر طغيانا ، وخطورة أشبه بالدوامة البحرية .. إن سحرها الأسطورى ليس فقط فى عينيها الزئبقيتين كعيون الجن ، أو فى جدائلها المنسدلة على كتفيها كأعمدة برج بابل .. ولا فى شفتيها المكتنزتين كفلقتى رمَّانة ، ولا فى عنقها الذى كبرج للأسلحة ، ولا فى كتفيها الرابضين كجيش بألوية .. (وهى صفات من نشيد الانشاد ذكرتنى بها هذه اللوحة بقوة !) ، لكن من وراء هذا كله يكمن السحر : فى ذلك الحضور الزئبقى المخاتل ، الملىء بالصبوات والنداء الى ملاذّ مجهولة ، وربما كانت الابتسامة المعسولة الشريرة الغامضة على الشفتين وفى العينين ، مسئولة عن بعض منه .

هذا اللحن الحسى الأنثوى الأسطورى عزف عليه سعيد كثيرا من معزوفاته المتفاوتة المستوى ، ربما كان من أفضلها « **الدعوة الى السفر** » (١٩٣٢) التى تذوب فى ذلك الوجد الذى عرفناه فى ترانيم **اخناتون** ، والتى تحار فى معرفة مصدر الدعوة فيها : هل هى من الفتى الريفى — المفترض أنه صاحب المبادرة — أم من الفتاة (النداهة) ... التى تميل عليه تفعمه بعطر أنوثتها وغموض ابتسامتها المعوجَّة ؟ ... ونحار أيضا كى نعرف الى أين تتجه الرحلة التى تقدم من أجلها الدعوة .. أهى حقا دعوة الى سفر معلوم الوجهة .. أم الى خوض المجهول الملىء بالوعود الخرافية ؟ ..

وتجىء على نفس اللحن الأنثوى مجموعته المعروفة باسم « **بنات بحرى** » .. من « **حاملة القلل فى النافذة** » الى « **الأسرة** » الى « **المدينة** » ... تلك البانوراما الشعبية التى تضج برنين طاسات بائع العرقسوس ، والأساور الذهبية فى أذرع حسناوات الأنفوشى بملاءاتهن التى تظهر من فتنتهن أكثر مما تخفى ، وينتشر من أعطافها أريجهن الأنثوى .. لكن هذا العبق السحرى المراوغ يفسده الزحام الايضاحى الصاخب الذى تصنعه مظاهر شعبية وتفاصيل كثيرة مثل الحمار المزّوق والملابس المكرنشة والأشرعة البعيدة ، أكثر مما تصنعه « روح » المكان ورؤى الفنان الداخلية ، وهى مرحلة نمطية فى أعمال سعيد فقدت كثيرا من سحر عالمه ورؤاه العميقة .

ويتوازى مع هذا اللحن ، **لحن ثالث** نلمح بداياته عام ١٩٣٤ .. فى هذا اللحن يحلق الفنان نحو مجهول آخر ، هو **عالم الروح** ، سواء بطقوسه الدينية المباشرة مثل لوحات **الصلاة والذكر** (١٩٣٤ — ١٩٣٦ — ١٩٤١) أو التأمل الروحى فى بعض بورتريهاته مثل (**عرفى**

من **مريوط ١٩٣٤**) و (**دعاء المتعطل ١٩٤٦**) .. وهنا يقوم عنصر العمارة الاسلامية كعنصر ملهم لعماره الفنى ، بأعمدته وأقواسه الرتيبة المتتابعة وصفوف المصلين بأقواس ظهورهم المنتظمة فى حركة عكسية مع أقواس الأعمدة . ان هذا العنصر الموسيقى فى البناء كان اضافة الى أعماله فى تلك المرحلة ، ساهم — من خلال التوازن والتعارض والرتابة والحركة الترددية اللانهائية فى خطوط الأقواس والأعمدة — فى اعطاء الاحساس بالمطلق ، كما كان للاضاءة الداخلية المجهولة المنبع وظلالها الكثيفة المبهمة ، سحرها العميق فى لوحة **الذكر** بالذات ، ساعدت على تأكيد الحركة العنيفة المتماوجة فى أجسام الذاكرين وعلى إضفاء المسحة الأسطورية .

أما **لحنه الرابع** فهو مكرس لمشاهد **العمل** .. وأول لوحاته من إنتاج ١٩٣٣ بعنوان « **الصيد العجيب** » .. نرى فيها مجموعة من الصيادين شبه العراة يجذبون شبكتهم التى تفيض برزقهم الوفير . هذه اللوحة تجسيد نموذجى لكل قيمه التصويرية الكلاسيكية من رسوخ البناء والتماثل والتوازن الهندسى ومثالية نسب الجسم ، مع قدر من التحوير ، والاضاءة الداخلية والظلال الكثيفة التى تؤكد اسطوانية الأجسام .. لكن هذه القيم البنائية ليست هى ما يعطى هذا العمل سحره .. **ان هذا السحر يكمن فى الحركة الدائرية اللانهائية للصيادين ، وتطلعهم الى المجهول .. انها الحلقة الأبدية المحكومون فى محيطها والتى تجعلهم دائما فى قبضة هذا المجهول : إنْ أعطاهم فخيرٌ ونعمة ، وان كفَّ عنهم فلا حول لهم ولا قوة .. !**

ونجد تجسيدا أكثر قوة لهذا اللحن فى لوحة « الشواديف — ١٩٣٤ » .. بهذا التكوين الهرمى الذى تكونه نقط ارتكازه الثلاثة : الفلاحان والمرأة التى يتعلق بذيلها الجحش الأبيض الظريف .... ويتم الصراع بين عنصرين نقيضين : عنصر التوازن الذى يؤكده رسوخ هذا الهرم الوهمى ومظاهر الطبيعة فى الخلفية بثباتها وامتدادها الأفقى الثقيل ، وعنصر الحركة الديناميكية الذى تحققه الشواديف ومعاناة الفلاحين ... هكذا تبدو استمرارية هذه الشواديف وكفاح الانسان مع الطبيعة حُكما أبديا صارما ، تؤكده تلك الأضواء السحرية المنبثقة من نسيج هذا العالم .

ويأتى **اللحن الخامس والأخير** فى هذا القصيد السيمفونى مع بداية الخمسينات ، عندما اتجه الفنان الى **المناظر الطبيعية** كغرض قائم بذاته ، وليس كخلفية لتكويناته الآدمية .. فى هذه المناظر يصل اللحن الى القرار الهادىء الوئيد ، محفوفا بومضات خافتة من أطياف السحر القديم ، وقد بدا للفنان أن اختراق المجهول أمر بعيد المنال ، فقنع بواقع عينى يستطيع امتلاكه والسيطرة عليه ، ويتيح له امكانية التأمل العميق فى ذلك الكون الغامض .. غير أنه بين الحين والآخر تهب علينا من عالمه الخارجى الجديد هذا — لفحة من الجمال الأسطورى القديم ، تتصارع فيها الضياء الكونية كانعكاس لصراع جبابرة لاتراهم العين ، تفجر الشهب والبروق فوق

البحيرة الساكنة ، كما فى لوحة « **ميناء بيريه — ١٩٦٣** » ، أو تهب علينا لفحة من جمال وحشى تبدو فيه الصخور حمما بركانية حمراء تتصارع فوق جبال من الثلج الأبيض ، كما فى لوحة « **محجر التلك بالبحر الأحمر — ١٩٥١** » .

ان محمود سعيد فنان مثالى (بالمعنى الفلسفى لهذه الكلمة) .. العالم بالنسبة له قوى خفية مجهولة تملك مصائر البشر ، والأوضاع فى الطبيعة جزء من نواميس أزلية وأبدية ، وكل ما بوسع الانسان أن يفعله كى يستمر فى الحياة هو أن يبحث عن صيغة للتوازن النفسى معها كما حققته الطبيعة .. وهو فى هذا يعكس على أى حال الثقافة التقليدية التى كونت جزءا هاما من الوجدان المصرى على امتداد الاجيال . وهى ثقافة ساعدت الأوضاع الاجتماعية على تعميقها ، حتى أصبحت ضمن العناصر التى تكوّن ما يطلق عليه « الشخصية المصرية » .

وكان من الطبيعى للوصول الى هذا الوجدان أن يستلهم سعيد — ولو بغير عمد — التراث الفرعونى والقبطى والاسلامى وبعض الفنون الشرقية ، الى جوار الكلاسيكية الأوربية ، فهى جميعا تتفق فى نزعتها المثالية ومعمارها الهندسى فضلا عن حسيتها وروحانيتها .

والى جانب هذه السمات المشتركة بينه وبين تلك الفنون ، فقد حقق لنفسه خواص بنائية جديدة ، مثل لجوئه الى التحوير والمبالغة أحياناً فى أشكاله وخطوطه ، والمبالغة فى استخدام الاضاءة الداخلية بشكل مباشر كأنها توجه من كشافات قوية ، وتكراره لبعض الخطوط والأشكال وترديدها فى اللوحة بشكل منتظم مثل القافية الشعرية . وقد ساعدته هذه العناصر الثلاثة — التحوير والاضاءة والتكرار — فى ربط التكوين بشكل محكم ، وتحقيق ايقاع منتظم ، فضلا عن تحقيق شىء من روح الأسطورة ، ومن السحر الكامن فى جذور الوجود الانسانى نفسه ، والذى يولد فى وقت واحد احساسا بالعجز ووعيا بالقوة ، خوفا من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، وهذا هو الجوهر الأصيل لكل فن .. كما يقول فيشر .[1]

لكن ثمة خاصية أخرى كان لها أكبر الأثر فى دينامية أعماله ، وفى انقاذها من الجمود الأكاديمى أو المثالى : ألا وهى وحدة النقيضين : بين الثبات والحركة .. ذلك التفاعل الجدلى الذى يمثل جوهر الوجود وسر تقدمه .. وهذا ما يضفى على أعماله دائما صفة المعاصرة ، ويجعله يبدو قريبا من أكثر التيارات حداثة ، وتمردا ، كما سنرى ذلك مع جماعة « الفن والحرية » .

(١) ارنست فيشر — ضرورة الفن . ص ٤٣

* محمد ناجى

كما كانت الرومانتيكية تشق طريقها نحو العوالم الوحشية الغريبة ، كانت بنفس القوة تتجه نحو تراث شعوبها وملاحمها القومية لتوقظ من خلالها شخصيتها وأمجادها …

وهكذا فان الفتى الرومانسى الذى ألقى وراء ظهره — وهو فى الثانية والعشرين — آمال أسرته فى أن يكون محاميا كبيرا أو قاضيا ، ليعيش للفن ، ويبقى بأوربا ليدرسه وينهل من منابعه ، يظل الى نهاية حياته مشدودا بعاطفته الوطنية الجياشة نحو أمجاد مصر التاريخية وقيمها الحضارية والجمالية ، ويظل يحلم بأن يحقق — من خلال المزاوجة بين تلك القيم وبين قيم الفن الأوربى — فنا عصريا صرحيا خالدا ذا شخصية مصرية صميمة .

وقد كان لهذه الطبيعة الرومانسية فى **محمد ناجى** الفضل فى اقدامه على الاستقالة من عمله الدبلوماسى ١٩٣٠ ليتفرغ لفنه ، ثم يغامر برحلته الى الحبشة بحثا عن منابع بكر للخيال والفن ، ويقيم بها مايزيد على العامين ، وكان لها الفضل أيضا فى اقدامه على رحلاته المتعاقبة لنفس الهدف ، مثل رحلته الى اليونان ١٩٣٤ ورحلته الى قبرص ١٩٥٥ ورحلاته المتعددة الى أعماق مصر بين ريفها وحضرها ، بين جبالها وصحرائها ، بين مثوى الأجداد الفراعنة وآثار مصر الاسلامية … هكذا تنقل فى رحلاته الفنية بين الأقصر والقلعة ، بين الواحات والصحراء الشرقية ، بين أبو حمص وجبل موسى …

ولهذه الطبيعة ندين بحصولنا على أعظم أعماله الفنية طوال حياته ، تلك التى أنتجها فى رحلته الحبشية ، لأنها كانت نهاية المدى لاستيعابه للفن الأوربى حتى أواخر القرن التاسع عشر وبداية توصله الى أسلوب شخصى ، بعد تفاعله مع بيئة الحبشة العذراء ، حيث منابع النيل والسحر الأسطورى الذى لاقى هوى رومانسيا فى نفسه ، وولد أطيافا ذكرته بالروح المصرية التى تثوى بأعماقه .

فلأول مرة تنطلق أنغامه خالصة من أثر التعاليم المدرسية الأوروبية ، عبر ألوان مشتعلة وخطوط بدائية عنيفة ، لجموع من البشر وتشكيلات من الطبيعة والمخلوقات ، تذكرنا فى بلاغتها التشكيلية بسحر فتيات تاهيتى وعبقها الاستوائى الثقيل .

وخلافا لما قبل هذه المرحلة وما بعدها ، فان مجموعة الحبشة تمثل فى فنه العرق النقى الذى ينتمى اليه وحده ، واضافته التشكيلية التى هضم من خلالها — فضلا عن رومانتيكية

ديلاكروا وانطباعية مونيه وسورا ووحشية فان جوخ وجوجان ـــ تعبيرية وجوه الفيوم والأيقونات القبطية ، فخرجت من امتزاج كل ذلك معا خلاصة مقطرة دالّة على مبدعها . وكان تتويج هذه المرحلة هو معرضه الذى أثار الاهتمام فى لندن ١٩٣٧ واحتفاظ متحف تيت جاليرى بلوحة منه .[1]

وبرغم ازدحام هذه اللوحات بعدد لايحصى من البشر ، فاننا لانشعر بأنه معنىّ بالتسجيل والمشاهد التذكارية ، بل معنىّ بأن ينشىء معمارا متماسكا تشكل الجموع والطبيعة لبناته القوية ، وتشكل الألوان الساخنة بقعا ومساحات جهيرة بلا ثرثرة التفاصيل الجوفاء أو تأنق لوحات المراسم .

ولا نستطيع أن نتجاهل أثر نمط الحياة التى عايشها على هذه الأعمال ، ففضلا عن الطبيعة الفيحاء المتبرجة بألوانها وخصبها . فان الناس يحيون حياة بسيطة مفتوحة تجمعهم الشئون المشتركة تحت الشمس . أنظر الى هذه اللوحة المسماة « **محكمة فى الهواء الطلق** » تذكرك بالديمقراطية الشعبية المباشرة التى كانت تشهدها أسواق أثينا فى الزمن القديم .

وبرغم توفر الحس المعمارى فى بناء لوحات هذه المجموعة ، فقد بدا وكأنه قد أعطى لعقله الهندسى المسيطر أجازة ، وترك العنان لعفوية الانطباعات البصرية والشعورية ، دون استحضار تعاليم الانطباعيين مرة أخرى .. وهذا ما تؤكده لنا وجوهه الحبشية القوية الملوحة بلون برونزى والتى تبدو منحوتة باللون الطوبى لوجوه مدرسة الفيوم ، بعيونها الواسعة ذات النظرة العميقة الأسيانة . ونذكر على سبيل المثال لوحته المسماه « **أمومة** » التى يبدو فيها الطفل الذى تحمله الأم على ظهرها جزءاً ملتحما بها ككتلة نحتية على خلفية لون أحمر أرجوانى فى جزئها الأسفل ، عاكسا عنفوان الأرض وخصوبتها .. وتتصاعد الألوان فى الخلفية بين الأصفر والأخضر ، مشعشعة بالضوء عبر احراش الغابة ، ووجه المرأة البنى كوجوه مصر القديمة ، يفاجئنا بنظرة تفيض بالحنان .

وبوسعنا أن نقوم بمحاولة لتجريد هذه اللوحة ـــ أو غيرها من لوحات الحبشة ـــ من عناصرها التشخيصية ، الى عناصرها التشكيلية البحتة ، من مساحات وكتل وألوان ، (وان كان هذا غير جائز بالطبع ..) ، وسوف نجدها أعمالا تجريدية قادرة على أن تعيش .

* * * *

---

(١) كان النائب البريطانى ألفريد بوزوم قد اقتنى لوحة من هذا المعرض ثم أهداها الى متحف تيت جاليرى

وقد حاول ناجى ، بعد عودته الى مصر بعد رحلة الحبشة ، الاستمرار فى هذا الخط من خلال أعمال من وحى الحياة بالقرية ، للفلاحين والحيوانات والطيور التى شغف بها حبا ، لكننا نجد أن الصنعة تغلب عليها ، ونلاحظ عودته الى الانطباعية ، حيث يقوم اللون بطلا مطلقا ، وتكتسب الأشكال هشاشة وخفة ، ويبدو مغنيا رومانسيا حالما على طريقة (ما أحلاها عيشة الفلاح ... !) .

ولو أنه قبل ذلك بسنوات قليلة قد تبنى الدعوة الى احياء الفن الشعبى واعتبره أبلغ تعبير عن قوى الابتكار والابداع ، فاننا لانستطيع أن نتبين استلهاما حقيقيا للفن الشعبى فى أعماله ، باعتبار أن الفن الشعبى ليس مجرد خطوط تلقائية وألوان صريحة ونمنمات زخرفية ، وانما هو نسق جمالى فطرى يقوم على تقاليد متوارثة لها أصولها فى المعتقدات والسلوك ونمط التفكير ، أما النظر الى الفن الشعبى بنظرة السائح المنبهر وتقليده من هذه الزاوية فلن يعطى غير بريق سطحى .

ولعل حافزه الى هذه الدعوة كان نابعا من حنينه الرومانسى الى أن يعود الى « المنابع » ، مثلما فعل بذهابه الى الأقصر وأخذ يصور معبد الكرنك وطريق الكباش برؤية تسجيلية مسطحة فى بداياته الفنية ، ومثلما سافر بعد الحبشة الى اليونان ليصور مناظرها مبهورا بالضياء والأسطح ، حيث يكتب عنها فى مذكراته : « ان نقاء جو اليونان ووضوح مناظرها حملنى على رسم المناظر كما لو كانت مسطحات ، فأحكم تصميمها بيسر ، دون الانشغال بمشكلة قرب الوحدات وبعدها فى الطبيعة ، أو اختلاف نسبها . » ثم يتجاوز ذلك الى تأكيد أن ما يعتبره أساس العمل الفنى « هو طريقة تصميمه وارتباط عناصره ، وهو ما يشيد عليه الفن المصرى القديم .. ولو أننى سجلت فى الفترة الماضية مناظر يونانية وكنت محاطا بالفنون اليونانية ، الا أننى ظللت مصريا صميما فى أسلوب تعبيرى ، فكانت الفكرة المسيطرة على رسمى هى تسطيح الوحدات واحكام ربطها ، فأحقق بهذه الكيفية المستوى المعمارى الذى أهدف اليه فى انتاجى . »[1]

ولأنه كانت تتنازعه نزعتان متعارضتان : الرومانسية بوجدانيتها الذاتية وانطلاقها خارج الحدود والقيود ، والعقلانية بمنطقيتها وجبريتها الرياضية وعالمها الخارجى .. فقد أيقظت فيه رحلة اليونان النزعة الثانية ، التى انزوت خلال رحلة الحبشة . **ولأن العقلانية بمنطقها الصورى — وليس بجوهرها الديالكتيكى الذى لم يستوعبه ناجى — تجد فى القواعد الأكاديمية طريقا آمنا ، فقد حاول ناجى العودة الى القواعد الكلاسيكية فى مرحلة عصر النهضة الأوربية ، والى المعمار الهندسى لفنانى مابعد الانطباعية ، الا أنه أراد أن يجد لهذه النزعة ما يؤكدها فى فنوننا**

(١) الحياة الشعبية فى رسوم ناجى — سعد الخادم . ص ٢١

القديمة ، ووجدها فى الفن المصرى القديم .. وهكذا أخذ يحاكى أسلوب التصوير فيه ، من تسطيح واتزان وتماثل ، واعتماد على الخط ، والايقاع الهادىء ، والمواءمة بين المعمارية الصارمة والغنائية الناعمة .

وكانت ثمرة هذا الوفاق ، مجموعة لوحاته عن **ايزيس وأوزوريس** التى عرضها فى معرض باريس الدولى ١٩٣٧ ، ومجموعة لوحاته الجدارية الضخمة التى كان فيها للموضوع القومى الممتد (أو البانوراما التاريخية) الاهمية المطلقة ، مثل لوحات : **الطب عند العرب والطب عند قدماء المصريين ، والطب فى الريف** ، التى رسمها لمستشفى المواساة بالاسكندرية ، وكانت تلك المجموعة هى التمهيد للوحته الشهيرة « **مدرسة الاسكندرية** » التى جمع فيها حضارة اليونان ، ممثلة فى الاسكندرية ، والمسيحية ممثلة فى القديسة كاترين ، والاسلام والحضارة العربية ممثلة فى ابن رشد ، ثم الحضارة الحديثة والتقاء الشرق والغرب ممثلا فى شخصيات عصر النهضة الحديثة : لطفى السيد وطه حسين ومختار ومحمود سعيد ومصطفى عبد الرازق ومحمود الفلكى وهدى شعراوى وعدد من الشعراء والعلماء الأجانب الذين عاشوا فى الاسكندرية وتفاعلوا معها .. هؤلاء جميعا يجتمعون حول الاله السكندرى اليونانى « ديونيزوس » ، فى جو الشعر والموسيقى والمسرح ، وتتجاور فيه قلعة قايتباى مع منارة الاسكندرية ومسجد أبى العباس .

ان هذه الملحمية العريضة صارت سمة هامة فى جميع أعمال تلك المرحلة ، التى ملأه فيها الطموح بارتقاء قبة البرلمان وقبة الجامعة ومختلف الصروح القومية ليسجل عليها تاريخنا الحضارى بفرشاته ، مستعيدا أمجاد الفنان المصرى القديم فى معابده الشاهقة ومقابره الخالدة ، ومقتفيا كذلك أثر مختار فى خروجه بالفن وسط الجماهير .

وغنى عن البيان أن هذه الأعمال كانت محكومة بقوانين هندسية صارمة وخاضعة لنظام وضع لها مسبقا ، وافتقرت الى حرارة لوحات الحبشة ، وغلبت عليها خطابية ملحمية وأكاديمية تشكيلية .

هكذا يخسر ناجى قضيته الكبيرة لخلق فن قومى يستند الى قيم الفن الغربى ، لأنها كانت قضية رومانسية ذات جذور مثالية ، لقد أراد بطموح نبيل أن يعقد زواجا مستحيلا بين جنسين متنافرين : الفن الأوربى ابن الحضارة المادية الصناعية والقيم المهتزة ــ على طبول الحروب الاستعمارية ــ تلك القيم التى فقدت ايمانها الدينى والانسانى مع بداية فقد الامبراطوريات لمستعمراتها ، والفن المصرى القديم : ابن الحضارة الزراعية والايمان الدينى المطلق بكمال لايتحقق الا فى الحياة الآخرة ، وان بدا عليه من شئون الدنيا أشياء كثيرة ،

لعل أهمها مسوح ملكية وزهو امبراطورية منتصرة واقطاع مسيطر . ويمكن القول أن العوامل الموضوعية التى نشأ فى ظلها الفن الأوربى الحديث ، كانت المسئولة عن الغلو فى الروح الفردية فيه ، وعن نزعته التقنية التى تصل الى أن تكون هدفا لذاتها ، وعن قلقه المستمر اللاهث الذى يعكس شعورا بالوحدة وافتقاد للأمن والثقة بالنفس ، كما يمكن القول أن العوامل الموضوعية التى نشأ فيها الفن المصرى القديم ــ فن العقيدة المطلقة بالحياة الأبدية ، وفن الملوك المنتصرين والأمراء الأشراف الذين يتفانى شعبهم الطيب فى خدمتهم ... هذه العوامل هى المسئولة عن سمات هذا الفن ، برصانته وجلاله ونظامه الهندسى الصارم وتكراره الرتيب ، وأخيرا صرحيته الهائلة .

لكن كما استطاعت ديناميته العقلية أن تَعْبُرَ ــ من قبل ــ القواعد النمطية الكلاسيكية والرومانتيكية والانطباعية ، حين أصبحت معاقل للأكاديمية فقد استطاعت أن تَعْبُرَ به أيضا أكاديميته العقلانية الهندسية الجديدة التى أخضع لها مزاجه الرومانسى .

وهذا ما تعكسه مجموعة رسومه الصغيرة التى تصور الحياة والعمل والحيوانات فى القرية ، التى استعادت بغض صراحة وعفوية وانطلاق أعمال الحبشة ، وتخلصت من البنائية الجبرية والترديد الهندسى واقتربت أكثر من الوجدان الشعبى . ولو أنه لم يتخلص فيها من تقاليد التصوير المصرى القديم ، الا أنه قد انتخب من هذه التقاليد ما امتلأ بالحركة واللمسات الحرة والسطوح الجريئة والايقاع الخطى اللونى النشط .

ان طموح ناجى ، ببناء صرح للفن القومى ، كان يتجاوز قدرات فنان واحد ، بل كان يتطلب مشاركة فعالة من جيل وأجيال من الفنانين ، يسلم كل منهم اللواء لمن يأتى بعده ، كما حدث بالنسبة لحركة اليقظة الفكرية والأدبية الحديثة بمصر منذ مطلع القرن ، لكن يبقى لناجى فضل الريادة فى اكتشاف الدروب الصعبة ، وفتح النوافذ على الآفاق البعيدة التى ساعدت على تجديد الهواء الراكد ، ومهدت لجيل جديد من الفنانين الثوار .

الفصل الخامس

جيل التمرد



رمسيس يونان



عبد الهادى الجزار

* وقال جيل الرواد كلمته :

مع نهاية الثلاثينات ، ذبلت الحياة المتدفقة وقوة التجدد لدى أغلب جيل الرواد ، وتدثر معظمهم بأنماط من الأكاديمية ، سواء باتباع مدارس تخطاها الزمن ، أو بتكرار الواحد منهم لنفسه عاجزا عن تطوير أسلوبه وعالمه .

لقد تجمد **يوسف كامل** عند انطباعيته الأكاديمية ، قانعا بالمنظر الطبيعي ومحاكيا مظاهر الحياة الريفية والشعبية مع بهرجتها بجمال مصطنع .

وانتهى **راغب عياد** من صياغة عالمه الفلكلورى الطريف فى قالب من تقاليد التصوير المصرى القديم ، وأخذ يكرره فى نمطية ، حتى كاد أن يفقد الخيط الرفيع الذى يفصل بين الحس التعبيرى العفوى وبين حس الكاريكاتير أو الاسكتش .

وتجمد **أحمد صبرى** عند حدود الصورة الشخصية والطبيعة الصامتة ، يصوغهما فى قالب أكاديمى فقير الحياة ، وان كان فى فقره تقشف الرهبان .

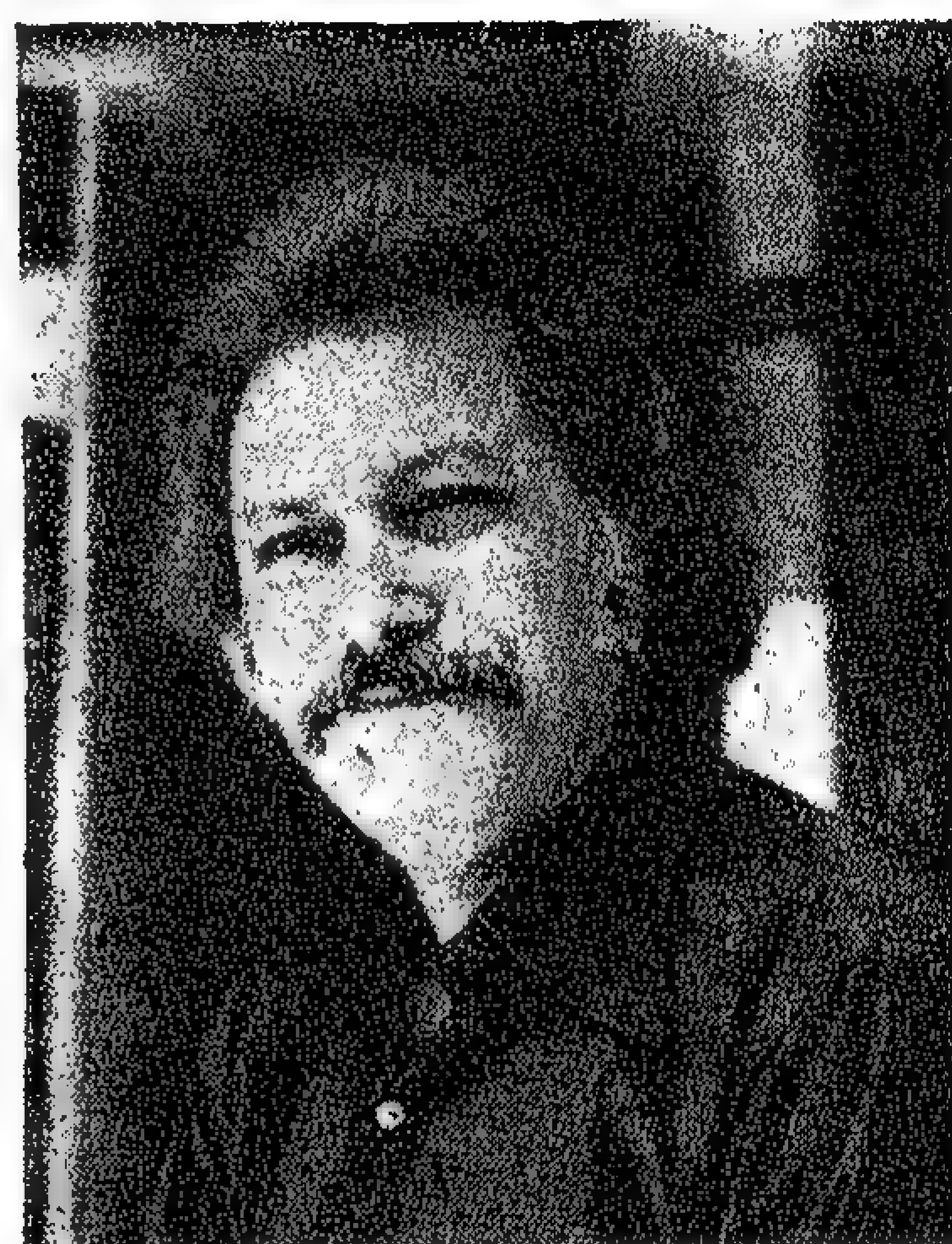
ومن قبلهم كان **محمد حسن** قد توقف تماما أو كاد ، قانعا بممارسة التصوير كهواية فى أوقات فراغه ، فى قالب أكاديمى وصفى .



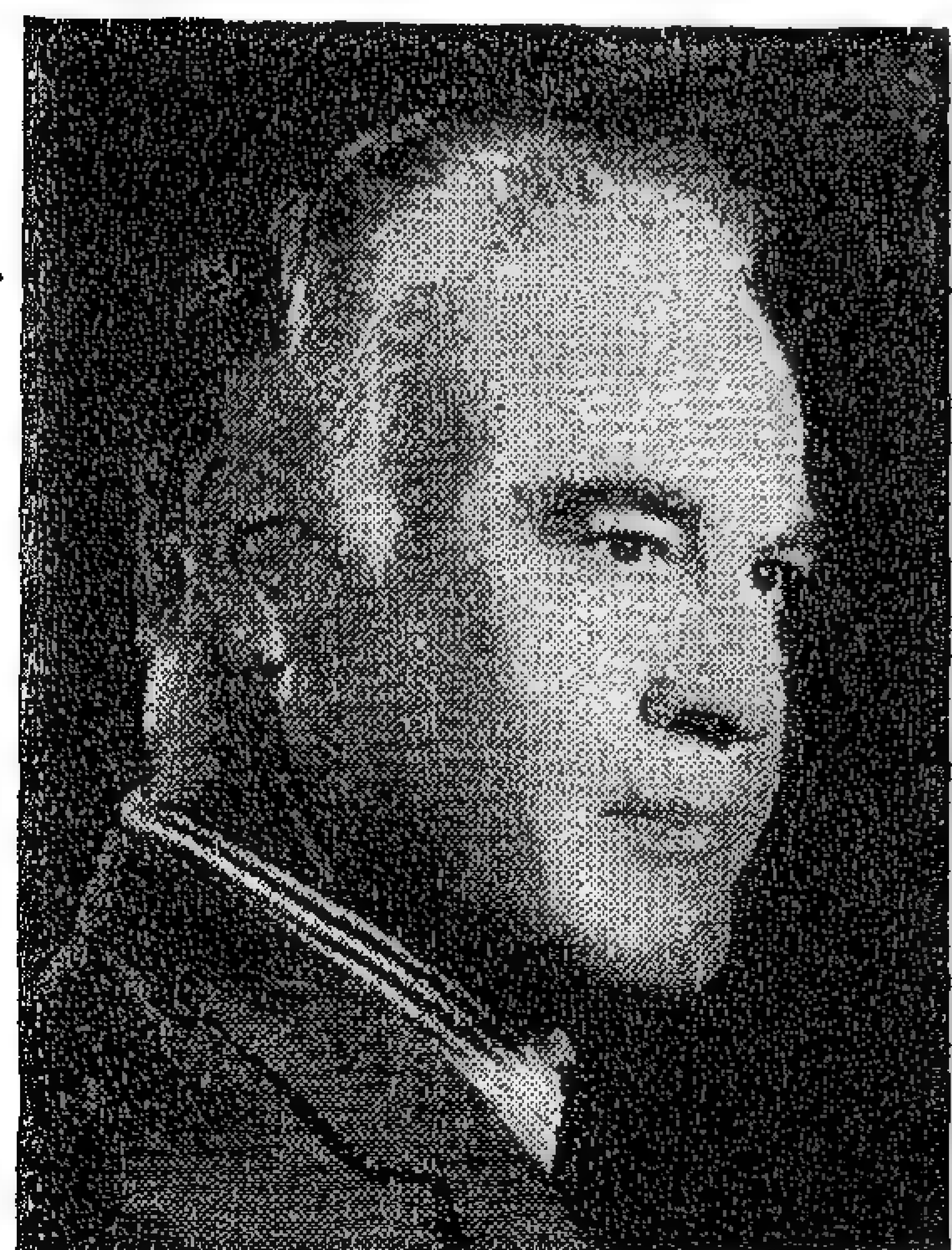
سیف وانلی



سمیر رافع



حامد ند



صلاح طاهر



حسین بیکار

وكان **محمود سعيد** قد أنجز أهم أعماله .. تلك التى تقمصتها روح من السحر والأسطورة والعوالم الباطنية العميقة ، وأخذ ينسج على منوالها أعمالا فيها من الصناعة المتقنة أكثر مما فيها من السحر .

أما **محمد ناجي** فقد أنجز مرحلته الحبشية المتفجرة فى أوائل الثلاثينات ، وارتد الى انطباعية مبهرة حينا ، وحينا آخر الى هندسية صارمة ، يفرضها فرضا على اللوحة فيشل حركتها ويخنق عاطفتها ، فلا يبقى بها الا نبرة ملحمية صاخبة .

وكان هذا الجمود متلائما مع المناخ السياسى والاجتماعى الذى ساد البلاد بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، تلك المعاهدة التى وضعت نهاية لمرحلة القومية والديمقراطية الليبرالية المصرية ، بالحل الوسط الكبير الذى صفى الكفاح الوطنى على مائدة المفاوضات والذى تضمنته المعاهدة . ومع انكماش الحركة القومية فى السياسة ، انكمشت أيضا النزعة القومية فى الفكر والفن ، وتحولت الى نزعة محافظة على القديم موالية للقوى السائدة . وبهذا أنطفأ البريق القومى فى الفن الذى أشعله مختار . وكان من الطبيعى أن يتحول فن التصوير الى وجاهة اجتماعية ترعاها البرجوازية والهيئات الرسمية ، بعد أن نجح فى تلبية احتياجها بالصورة الشخصية (البورتريه) وبالتغنى بأمجاد الماضى ، كنوع من الزينة على صدرها .

واكتمل الفراغ والجمود فى الحياة الثقافية عموما بغياب عدد من أقطاب الحركة فيها : فقد مات فى العشرينات وأوائل الثلاثينات كل من حافظ ابراهيم وشوقى ومختار والمنفلوطى ، وأغلقت مدرسة أبوللو فى التجديد الشعرى الرومانسى أبوابها باغلاق مجلتها قبل عام ١٩٣٦ ، وكتب كل من محمد السباعى ومصطفى صادق الرافعى وزكى مبارك أهم آثارهم قبل ١٩٣٦ . فاذا نحن نظرنا الى الأقطاب الخمسة : العقاد وطه حسين وهيكل والمازنى وسلامة موسى ، وجدنا أنهم جميعا أتموا رسالتهم الأدبية ١٩٣٦ .(١)

واذا ذكرنا أن كل ما فى ثورة ١٩١٩ من طاقة ثورية وحيوية خلاقة وقدرة على الاجتهاد كان قد استنفد نفسه منذ توقيع معاهدة ١٩٣٦ — تاريخ تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى معا — عرفنا لماذا تحول جيل ثورة ١٩١٩ الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى ، والأدب الرسمى وحده بين ١٩٣٦ ، ١٩٥٢ .(٢)

---

(١) د . لويس عوض — الثورة والأدب . ص ١٥١

(٢) المرجع السابق . ص ١٥٣ — ١٥٤

هكذا كان هيلمان الأدب الرسمى والفن الرسمى والفكر الرسمى أيام مصر الفاروقية راسخا فى ظاهره وصورته ولكنه كان خاويا من المضمون . وبانقراض كلاسيكية شوقى قبيل الأزمة العالمية (١٩٣٠) وانطواء رومانسية ناجى وعلى محمود طه قبيل الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) تكشف الصدع الكبير بين صورة الحياة ومضمونها ، ففدت شكلا بلا مضمون ، وانفصلت الحكومة عن الشعب ، وانفصل النظام الاجتماعى عن المجتمع ، وبالتالى غدا أدبنا وفننا شكلا بلا مضمون ، وانفصلت صورة الأدب عن مادته ، وانفصلت قوالب الفن عن محتواها ، وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم .[١]

* رياح التغيير :

لقد مضت تلك الفترة التى كان العدو فيها بالنسبة لجميع المصريين واحدا .. وهو الاستعمار الانجليزى ، ومن أجل تحقيق الاستقلال كان على الجميع أن يهبوا طاقاتهم فى السياسة والاقتصاد والفن ، وسجل احباط النظام لهذه الطاقات ــ بتجميده للكفاح الوطني ــ منعطفا خطيرا أمام القوى الوطنية ... ها هو خالد محمد خالد يكتب للمناضلين قائلا : « أيها الرماة .. أديروا مدافعكم ... » قاصدا التوجه بالكفاح نحو مصادر الترف والخيانة داخل البلاد .

وجاءت الحرب العالمية الثانية لتعتمل كل قوى التقدم والتخلف ويتصارعا فى الاقتصاد والسياسة والثقافة جميعا ، وبدا أن لاشىء فى مصر ثابت ، وأن كل شىء يتحرك ويتغير ومطروح للنقاش واعادة النظر ، المؤسسات الاقتصادية والسياسية والأفكار والقيم وغيرها ... ولم يعد الاستعمار فى أذهان كتلة كبيرة من الجماهير مجرد احتلال عسكرى ، بل وضح أنه استعمار اقتصادى فى الأساس ، ولم تعد القوى المحلية المرتبطة به مجرد تجمع من عناصر خائنة خارجة على الأمة ، بل وضح أنها طبقات ترتبط مصالحها الاقتصادية والسياسية معه ، ولم يعد هدف الحركة السياسية استرجاع روح ثورة ١٩١٩ ، بل القيام بثورة جديدة .[٢]

كان هذا المناخ كالنار الهادئة التى نضج عليها جيل جديد من الساسة والمفكرين والمبدعين ، واجتذبت اليها أنواعا من الفراش ، مصريين وأجانب ، وكان من بينهم عدد من الأدباء والفنانين والنقاد الأوربيين ، ممن يعيشون بمصر ، ساهموا فى تهيئة الأرض للتحول الكبير فى مجال الفكر والابداع ، وارتبطوا بمجموعة من الفنانين والأدباء المصريين الشبان الثائرين على الجمود

(١) المرجع السابق ص ١٥٨

(٢) طارق البشرى ــ تاريخ الحركة السياسية فى مصر من ١٩٤٥ ــ ١٩٥٢ . ص ١٨٢

الأكاديمى والفكرى والسياسى ،، ونقلوا اليها بعض ما يمور به الفن والفكر فى أوربا والعالم ... وهم مجموعة من الفنانين والنقاد من جنسيات مختلفة ، يصفهم الناقد « إيميه عازار » فى كتابه « الفن المصرى المعاصر » بأن ثقافتهم تتجاوز كونهم مصورين أو نحاتين ، الى مجالات الفكر والثقافة المتعددة ، التى تمتد من الأدب الى الفلسفة ، ومن تاريخ الفن التشكيلى الى تاريخ الموسيقى ، مثل : اريك دى نمس ــ الرسام والموسيقى والنحات ، ودافيد دى باتل ــ المصور الانجليزى ، ووليم ويلز ــ المتخصص فى تاريخ العمارة ، وجون فلمنج ــ المتخصص فى تاريخ التصوير ، وسيريل دى بو ــ المؤلف المسرحى والناقد .[1] وكانوا يجتمعون ويتناقشون فى دار مجلة « آفور » بالزمالك التى أسسها الشاعر جيرالد بولت أو فى مراسم بعضهم . وكان الشاعر المصرى جورج حنين يتردد عليهم مع العديد من الفنانين المصريين الشبان مثل : فؤاد كامل ورمسيس يونان وسمير رافع وكامل التلمسانى ، وقد تعلموا فى هذه اللقاءات ما لم يتعلموه فى مكان آخر .

وبالإضافة الى ذلك فان ظروف الحرب العالمية حملت الى المثقفين المصريين بذور الفكر الاشتراكى من خلال الكتب التى حملها بعض جنود الحلفاء الموجودين بمصر ومناقشة أفكارهم معهم ، مما أدى ــ ضمن عوامل أخرى ــ الى أن تشكل هذه الأفكار جانبا هاما فى تجربة الجيل الثانى من الفنانين المصريين .

لكن هذه الأفكار كانت مغلّفة بغشاء من السخط على الحروب ، خلقه وعى الضمير الأوربى ، الذى زلزلت لا أخلاقية الحرب العالمية ايمانه بكثير من المسلمات ، وجعلته أقرب الى الايمان بافلاس العقل والعلم فى حل مشاكل الانسان وترويض وحشيته الأصيلة فيه .

* الفن والحرية :

ووسط ذلك التفاعل نبتت جماعة « الفن والحرية » ١٩٣٩ . وكان واضحا من بياناتها ومقالاتها ومنشوراتها المتعاقبة ، أن قضية التمرد والثورة التى تكمن فى نفوس أعضائها كانت أكبر بكثير من قضية الفن والثقافة .. كانت ثورتهم تمتد على مساحة عريضة من الفن الى الاخلاق ، ومن الفلسفة الى السياسة ، ومن التصدى للأكاديمية الى التصدى للدكتاتورية . وقد كانت حركتهم ــ كما يقول الناقد الراحل محمد شفيق ــ هى الاتجاه الفنى

(١) محمد سالم ــ مدخل الى الفن التشكيلى المصرى المعاصر ــ رسالة ماجستير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية . ص ٩٩

الوحيد تقريبا الذى يكشف صراحة — على امتداد تاريخنا التشكيلي والفنى المعاصر — عن دوره السياسى ويباشر هذا الدور بالفعل .[1]

ولنر كيف تكونت جماعة الفن والحرية ؟....

كانت قوى الفاشية فى أوربا تحاصر طاقات الفن الحديث .. وحدث فى ١٩٣٨ أن انقض أتباعها النازيون فى ألمانيا على أعمال مجموعة من الفنانين مثل **بارلاخ وماكس ارنست وجورج جروز وكوكوشكا** وغيرهم يحطمونها ، ويغلقون **مدرسة الباوهاوس** ويحرقون كتب **فرويد** .. تحت شعار مقاومة الفن المنحط .

وأطلق الشاعر الفرنسى **أندريه بريتون** رائد السريالية نداءه الثورى الشهير « **من أجل فن مستقل** » الذى وقعه معه الفنان المكسيكى **ديجو ريفيرا** ، يدينان فيه هذا الفعل الهمجى .

وتضامنا مع هذا الموقف ، فان مجلة « **الفن الحر** » التى كان يشرف عليها **جورج حنين** نشرت بيانا آخر تحت عنوان « **يحيا الفن المنحط** » ووقع عليه **جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل** ومجموعة أخرى من الفنانين بلغوا ٣٧ فنانا ، ونشر هذا البيان فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ .. وجاء فيه :

« نحن نعرف بأى عداوة ينظر المجتمع الحالى الى أى ابتكار أدبى أو فنى يهدد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة القيم الفكرية والأخلاقية التى تضمن الاستمرار والبقاء لهذا المجتمع ، هذه العداوة تظهر اليوم فى البلدان الديكتاتورية ، وبالذات فى ألمانيا الهتلرية ، تظهر فى العدوان المريع والوضيع ضد فن يصفه بعض البهائم من ذوى الرتب العسكرية ، الذين وصلوا الى مصاف الحكام ، والذين يعتقدون أنهم عليمون بكل شىء ، بأنه فن منحط ... يا أيها المفكرون والكتاب والفنانون .. فلنقبل هذا التحدى ، فنحن متضامنون مع هذا الفن المنحط بصورة مطلقة ، وفيه تكمن جميع فرص المستقبل ، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة التى تهب فى قلب الغرب .... »[2]

وكالنواة أصبح هذا البيان الأساس الذى انطلقت منه الجماعة ، واعتبر الموقعون عليه أعضاءها المؤسسين . وبعد عشرين يوما (٩ يناير ١٩٣٩) أعلنت الجماعة واتخذت لها مقرا فى

(١) محمد شفيق — رمسيس يونان وجيل التمرد . مجلة الفنون — العدد الثانى ١٩٧١ ص ٨٥
(٢) محمد سالم — مدخل الى الفن التشكيلى المصرى المعاصر . ص ١٠١

شارع شريف بالقاهرة ، وكان هدفها محددا أولا فى الدفاع عن حرية الفن والثقافة ، ثم نشر المؤلفات الحديثة ، مع ايقاف الشباب المصرى على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية فى العالم . وقد احتاجوا الى عام وشهر حتى استطاعوا أن يقيموا معرضهم الأول (فبراير ١٩٤٠) الذى شارك فيه رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى ومجموعة كبيرة من الفنانين الأجانب المقيمين بمصر . كما اشترك معهم فى هذا المعرض محمود سعيد ، لأنهم كانوا يجدون أنفسهم فى تلك الشهوات البسيطة التى نحت بها ريشته ، ولأنه استطاع أن يعبر عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الاحساس الصادق العميق .(٢)

وقبل أن نستعرض انتاج الجماعة فى هذا المعرض وفى معارضها التالية ، دعنا نلق نظرة عامة على ثقافتها ومنطلقاتها الفكرية ...

وخير من استطاع أن يصف عالمهم الخاص هو الدكتور لويس عوض ، لأنه كان شاهدا شخصيا عليهم لما كان له من صداقات حميمة بمعظمهم .. يقول فى مقدمته لكتاب رمسيس يونان « دراسات فى الفن » .. :

..... كانوا فى الأكثر يتحدثون بالفرنسية ، لا الفرنسية البزرميط التى ألفها المصريون يومئذ من شوام مصر ، ولكن فرنسية المثقفين فى باريس ، فرنسية الكتب ، وكانوا يجيدون الانجليزية المثقفة ، وكانوا يتقنون العربية ولهم فيها أساليب .. ولم أكن أرى شيئا على المصاطب أو على الأرض أو فى الأركان الاديوانا لرامبو أو أندريه بريتون أو أراجون ، أو رواية لكيسلر أو سيلونى أو لورانس أو بحثا عن حضارة الأنكا والأزتيك والزنوج ....

كان واضحا عندى منذ البداية أن حالتهم حالة ثورة على المدنية وعلى العقل وعلى الآلة والصناعة وعلى العلم الجزئى حين يصبح معبود الانسان ، وكانت هذه حالة مألوفة عندى ، عرفتها شخصيا فى عديد من مثقفى أوربا وفنانيها وأدبائها فى أواخر الثلاثينات ، وعرفتها بالدراسة فى عديد منهم فى مختلف العصور . وخلاصة هذا الموقف أن العصر مريض ، وبالتالى لابد من الحياة بالوجدان فى عصر ذهبى ، يتصور الانسان أنه خال من أمراض حضارته .

..... المهم أن رمسيس يونان وجماعته لفقوا لأنفسهم عالما سحريا غريبا صادقا ، لأنهم كانوا صادقين ، كانوا يقضون نهارهم مع مصر المملوكية (فى بيت الفنانين بالقلعة) ،

(١) من مقال « نحو فن حر » مجلة التطور — يناير ١٩٤٠

فاذا جن الليل قضوها فى قصر النيل وسليمان باشا .. وهكذا جمعوا بين المشربية والستائر الفينيسية ، وبين قنديل الزيت وأنوار النيون والفلوريسنت .. وكانوا يحتضنون البروليتاريا ويخالطون صفوة الصفوة من أرستقراطية مصر الغابرة . وكانوا يمقتون طبقتهم البرجوازية التى تجردت من انطلاق الفقراء ومن أغلال السادة ذات الرنين الذهبى ، وارتدت أصفادا من تزمت الاخلاقيات الرخيصة التى ترد فى النهاية الى عبادة المال .. ووجدوا فى الشيوعية حلا لمشاكل العصر ، ولكن شيوعيتهم كانت من شيوعية الحكماء لا من شيوعية الكادحين ، شيوعية الفكر لا شيوعية الواقع ، فاختاروا من بين كل تخريجات الشيوعية أقربها الى المثالية والخيالية .. جنحوا الى التروتسكية العالمية .[1]

* غاية الرسام العصــرى *

على صعيد الرؤية التشكيلية كان يحركهم شيئان : الثورة على الأكاديمية السائدة فى الفن ، كرمز للتخلف والجمود والاستبداد ، واعتناق السريالية ، كثورة جديدة صاعدة فى مجال الرؤية الابداعية فى الغرب .

كانوا فى ثورتهم على الأكاديمية الوقورة ضوارى كاسرة ، وكتبوا عن ذلك فى مختلف نشراتهم ومجلاتهم ،[2] حتى لقد ربطوا بينها وبين ديكتاتورية الأسهم والسندات « **هذه القوى الرأسمالية التى حولت صلة الانسان بالانسان الى عملة للتجارة** » .. حسب تعبيرهم ، واتهموا تصويرها بأنه « **لا يخجل من سوء مستواه الضحل ولا من جماله البشع** » ... ووصفوا فنانيها بأنهم « **ناقلو الصور القديمة والطبيعة المملة من صناع الفن الكسالى** » ... وسخروا من تصويرهم للزهور اليانعة والفواكه الطازجة الناضجة وهى تزهو فى صحافها النظيفة اللامعة ، ومن تصويرهم للفلاحات الرشيقات : « **اللاتى لهن نضارة الغوانى وقوام يدانى غصون البان** » ... واعتبروا أن ذلك « **نوع من الكذب الاجتماعى وجريمة فى حق الملايين** » ..

أما الأيديولوجية التى قام عليها فكرهم وفنهم ، فقد تضمنها الكتيب الذى ألفه رمسيس يونان ١٩٣٨ بعنوان : « **غاية الرسام العصرى** »[3]

---

(١) د . لويس عوض ــ دراسات فى الفن (الهيئة المصرية العامة للكتاب) . ص : ٦ ، ٧ ، ٩

(٢) مثل مجلة التطور ١٩٤٠ ونشرات معارض الجماعة ابتداء من ١٩٤١

(٣) نشر عام ١٩٣٨ فى مطبوعات جماعة الدعاية الفنية ، وأعيد نشره ضمن كتاب « دراسات فى الفن » بالهيئة العامة للكتاب ١٩٦٩

كان الكتيب ردا على ما كتبه الفنان التكعيبي « **أوزانفان** » الذى دعا فيه الى ابتعاد الرسام العصرى عن حقائق العالم الخارجي وعن مشكلاته . وكان رأى يونان أن هناك استحالة لهذا الابتعاد ، لأنه حتى النزعات والاضطرابات النفسية الناتجة عن عدم قدرة الفنان على التكيف مع الواقع المحيط به ، ما هى الا حقائق ، وحقائق ذاتية ، تشكل المادة الضرورية التى يصوغ منها الفنان فنه ، ومن رأيه أن تجاهل التكعيبية للحياة وحقائقها أدى بها الى السطحية والدوران حول نفسها ، والى أن تكون فنا أقرب الى الزخرفة . **أما المذهب الذى يبشر به فى مقابل المذهب التكعيبى .. فهو المذهب السريالى ، لما يحمله من التحام بالعالم الخارجي وحقائقه ، التى هى الأساس والاصل للعالم الذاتى وحقائقه ، فاذا لم يخرج الرسام من ركنه المنعزل وينزل من برجه العاجي ليواجه هذا العالم ويختبر مشكلاته ويعانى أزماته النفسية ، فانه لن يستطيع أن ينتج فنا معنويا قويا .....**(١)

وليس معنى هذا أن منطلقهم التعبيرى والأبداعى هو العالم الخارجي بصراعاته ومشكلاته ، بل العكس هو الصحيح ، فان عالمهم هو النفس الانسانية وما يدور فى العقل الباطن ، والأساس النظرى لرؤيتهم هو مذهب فرويد فى العقل الباطن وتحليلاته للأحلام والأساطير وخيالات الأطفال وتقاليد المتوحشين ، فقد كشف فرويد بهذا عن مستودع زاخر يجد فيه الفنان السريالى مادة غزيرة لوحيه .

أما المنطلق الجمالى لهم ، فهو نفس منطلق السرياليين ، حيث يترك للفنان حرية التعبير عن رؤاه بلا أشكال مسبقة تبعا لما تقوده اليه تلك الرؤى ، كالمنقب عن الآثار ، لايعرف تماما أين تختبىء الكنوز ولا بأية كنوز سيفاجئه باطن الأرض .

لذا فيمكن للفنان أن يوجه جهوده للجمع بين المتناقضات الغريبة ثم يحيطها بوسيط لايمت اليها بصلة ، ويمكن لغيره أن يجرد نفسه من رقابة عقله الواعى لتنساب خيالات عقله الباطن عفوا وارتجالا ، فيما يسمى **بالفن « الأوتوماتيكى »** .

ويمكن لثالث أن يعمد الى خلق كائنات أسطورية جديدة .

---

(١) لنذكر أن ذلك العصر كان عصر الشعارات الرومانسية والبيانات القوية التى يعبر بها المثقفون الثوريون عن مواقعهم ، الى حد أن الشاعر بول ايلوار قال فى بيان معبرا عن السريالية :

« لقد جاء الحين الذى يشعر فيه الشعراء بضرورة تدخلهم فى حياة الآخرين .. جاء الوقت الذى يصرحون فيه بحقهم — بل بواجبهم هذا .. لن ننسى — مادمنا نمثل ما يعتبره المجتمع الحاضر شرا واثما — أننا بطبيعة الحال سوف نحفر له قبره وقبر قيمة ومثله العليا . نحن نكافح تلك القيم التى وضعت فى خدمة الاستغلال ...

وهناك أخيرا من يحترم التصميم والانشاء ويجد فى السريالية معنى قريبا من الحقيقة النفسية .. وكان هذا هو الاتجاه الذى يميل اليه رمسيس يونان ويجد فيه أمل المستقبل .

وربما وجد تعميقا لهذه الرؤية فيما يقوله الفنان هنرى مور : « ان عناصر التصميم الموجودة ضرورية جدا لقيمة العمل الفنى ، ولكنه فى رأيى أن العناصر الانسانية النفسية لها أكبر الأهمية أيضا ، فاذا امتزجت العناصر المجردة والعناصر الانسانية فى عمل فنى ، كان له دون شك معنى أعمق وأكمل . »[1]

واذا كان يونان يعترف بأن السريالية مازالت فى دور التجارب ولم تعرف بعد ممكناتها وحدودها ، الأمر الذى يؤكد عدم اعتداد السرياليين كثيرا بالجوانب الأسلوبية ، فانه يؤكد — فى غاية الرسام العصرى — **أن السريالية هى فى صميمها دعوة لثورة اجتماعية وأخلاقية قبل أن تكون مذهبا فنيا .[2]**

* إطلاق الخيال السجين :

ولنعد الى معرض الجماعة الأول ١٩٤٠ .

يمكننا القول أن **موضوع الحرب** كان المنطلق العام لمعظم العارضين ، ليس من زاوية الحدث الخارجى ولكن من زاوية انعكاسه على نفس الانسان . ومن هذا المنطلق العريض نصل الى مضمون الرؤية الفنية والتعبيرية ، التى تكاد تجمع فرسانها الثلاثة من المصريين العارضين .. وهم **رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى ، بجوار فنانين أجانب مثل أنجلو بولو وموسكاتيللى وأنجلو دى ريز .. نصل الى أعماق الغابة التى تكمن فى أحراش النفس البشرية والتى فجرها حدث الحرب .. غابة يحكمها قانون البقاء للأقوى ، تحكمها النوازع الغريزية البدائية المدمرة ، وتلعب فيها الشهوات الحسية المستبدة دورا بارزا .. انها نوع من الاحتجاج على العصر والصفع العنيف للضمير الرأسمالى — اذا كان له ضمير — لدفعه الى الافاقة على التدنى الهمجى الذى بلغته الانسانية ، أو مرآة تسلط الى داخل الانسان وليس الى خارجه ، لتكشف له سوءاته التى تخفيها مظاهر التحضر الزائفة ... ألم يعلن يونان فى « غاية الرسام العصرى » أن السريالية دعوة الى ثورة اجتماعية وأخلاقية ؟ ......**

---

(١) رمسيس يونان — دراسات فى الفن . ص ٣٤

(٢) المرجع السابق . ص ٣٤

وكان لابد لابراز هذه الرؤية الضارية من استخدام أسلوب فنى يتناسب معها ، أسلوب قوامه التركيبات الجنونية واللامعقولية التى أولع بها السرياليون وان اعتمدت على عناصر واقعية فى الأساس ، أسلوب يتيح للخيال أقصى درجة من الحرية والجموح لقلب الأشياء واعادة تشكيلها وفق منطق العقل الباطن . من هنا كان التشويه المتعمد لجميع الأشكال هو السمة الغالبة .. تشويه شرس لملامح الوجوه ونسب الأجسام وابراز لمظاهر الدمار ، وكأننا وسط مشاهد من « جحيم دانتى » .. ومصداقا لذلك تأتى الكلمات التى كتبوها فى نشرة المعرض بحروف نارية تعكس أهدافهم : « ان اعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى ، واعادة الرغبة بكل ما بها من قوة ، واعادة الجنون بقوته القاتلة الى الأشياء .. كل هذا لايمكن أن يسمى عملا سلبيا .... »

واذا كان العالم قد أغمض عينيه عن رؤية الحقائق الواضحة ، فان واجبهم أن يفتحوا له عينيه على ما آل اليه أمره .. على بشاعة البؤس والقسوة والفناء ... ولنقرأ من « ايلوار » شاعر السريالية الثورى هذه المقاطع من قصيدته « انتصار جيرنيكا » :

أيتها الوجوه الصالحة للنار
أيتها الوجوه الصالحة للبرد
للحرمان والليل .. للسب والضرب

* * *

أيتها الوجوه الصالحة لكل شىء
ها هو ذا الخوف يحدق فيك
ولسوف يصير مماتك عبرة ؟

وها هم فرسان الفن والحرية يصورون الضحايا كما صور بيكاسو أهل قرية جرنيكا ، لكن بقسوة لاتدانيها الا قسوة بتر الأعضاء ابتزازا للمشاعر ، ويصورون هياكل كائنات غريبة كأنها بقايا حياة منقرضة ، ويصورون المرأة العارية وقد امتدت إليها أياد حديدية تعتصر ثديها وتلتف حول خصرها وفخذها كالحية تمتص منها الحياة .. وعبثا تستغيث ، ويصورون النسوة عاريات وقد أصبن بلوثة الشبق الحيوانى ، ويصورون النسوة يائسات تبتلعهن الرمال ، ويصورون الأشجار فى الصحراء القاحلة وقد نبتت لها اثداء ، ويصورون هياكل عظمية تغرق فى أعماق سحيقة .... هكذا رأينا فى لوحات مثل « العشق المفترس » و

« على سطح الرمال » و « شكل سلبى » لرمسيس يونان ، ولوحات مثل « عروس النيل » لكامل التلمسانى ، ولوحات أخرى كبيرة لا تحمل أسماء ، « لأن مالا اسم له هو وحده الذى يوجد حقا » كما كتب يونان يوما لصديقه جورج حنين .

وقد أكدوا فى معرضهم الثانى ١٩٤١ هذه الرؤية الفنية والتعبيرية قائلين — فى نشرة المعرض — أن هدفهم هو اثارة التعجب فى أذهان الجماهير ، لأن التعجب يقلقل المسلمات ، ولأن المفاجأة تهز استمرار العادة وكل عرف سائد ، ولأن الصدمة توقظ صفات الفرد الايجابية ، ولأنه — أى التعجب — كثيرا ما يكون مقدمة لاثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والاجتماعية ......

لقد كانوا يريدون تحقيق الشىء عن طريق تحقيق نقيضه — ألم يقل ايلوار « ابتداء من حلول المجاعة لايعود الانسان يريد الجوع ، ابتداء من قيام الحرب نستنكر قتل الانسان ، فالظلم يلهب فينا العدل »[١]

واذا كانوا يجيدون الافصاح عن رؤاهم بكلمات بليغة ، فقد كان رمسيس يونان فى تلك المرحلة أكثر نضجا من زميليه فؤاد كامل وكامل التلمسانى فى الاعتماد على لغة التشكيل .. كان التلمسانى مشغولا بالعديد من وسائل التعبير الأدبية والسينمائية ، وكان فؤاد كامل مازال بعد فى التاسعة عشرة ، تسيطر عليه الرؤى الشعرية والأدبية .. أما رمسيس يونان فلم يكن يضحى ، كما ضحى أقرانه من السرياليين ، بعناصر التكوين والبناء ، فى سبيل المضامين الأدبية ، فقد أتيح له أن يقرأ مبكرا كتابات « روجير فراى » وتعرف عن طريق أستاذه فى الفنون الجميلة « حمزة كار » على رسوخ أعمال سيزان وبنائيته الهندسية ، كما تعرف على رؤية « هنرى مور » التى تزاوج بين القيم التشكيلية فى البناء وبين المشاعر والانفعالات .... لكل هذا ، وبسبب تكوينه العقلانى المنظم ، الذى يتصارع مع تكوينه الوجدانى الثائر على النظام ، كان يونان بنّاء ممتازا .

وقد أهّلته ملكاته الذهنية المتوقدة ، بجانب تفجره بالحماس لتغيير العالم ، (العالم الذى يعيش وسطه على الأقل) للقيام بدور خطير لزرع كثير من الأفكار والرؤى الجديدة ، من خلال اشتراكه فى تحرير مجلة « التطور » ١٩٤٠ التى أصدرها جورج حنين ، ثم من خلال قيامه برئاسة تحرير مجلة سلامة موسى « المجلة الجديدة » بين ١٩٤٢ — ١٩٤٤ ... شاركت فى تهيئة المناخ للانتفاضات الثورية التى اهتزت بها البلاد وبلغت ذروتها فى ١٩٤٦ ، وتصدت لها السلطة الدكتاتورية فى وزارة صدقى ، فى تلك المذبحة الشهيرة على كوبرى عباس ، وانتهت

---

(١) محمد شفيق : رمسيس يونان وجيل التمرد . مجلة الفنون — العدد الثانى ١٩٧١

بالقضاء التام على كافة مظاهر الديمقراطية واعتقال المناضلين والوطنيين ، **وهاجر من مصر العديد من المثقفين هربا** من تلك الحملة ، وكان من بينهم رمسيس يونان .

وتصدعت الجماعة ، بعد أن أقامت عدة معارض مشتركة : (١٩٤١ بعمارة الايموبيليا ، ١٩٤٢ بفندق كونتيننتال ، ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ بمدرسة الليسيه الفرنسية) حيث آذنت بانتهائها وتشتتها ، اذ هاجر رمسيس يونان ١٩٤٧ الى باريس وأقام بها ما يقرب من عشر سنوات ، وكان ذلك نقطة تحول جذرية فى فكره وفنه ، بل فى فكر وفن زميليه : التلمسانى وفؤاد كامل .

يتوقف التلمسانى تقريبا عن التصوير ويتجه الى ميدان الكتابة السينمائية ، ثم يهاجر الى بيروت .

ويحاول **فؤاد كامل** تكوين جماعة جديدة ١٩٤٧ باسم : **جانح الرمال** — متنقلا خطوة فى اتجاهه السريالى باسم « **الفن الأوتوماتيكى** » ، موليا ظهره تماما لكل الأفكار الراديكالية التى طرحتها « **الفن والحرية** » ولأعمالها الثائرة ، ويدور فى حلقة مفرغة حتى عام ١٩٥٨ ، حيث ينتقل بفنه كلية الى **التجريد المطلق** ، جاعلا من ضربات فرشاته العريضة الثائرة وبقع ألوانه المتداخلة والمتصارعة بقانون الصدفة عالما من الصراع الكونى ، أو كما يعبر عن نفسه بكلماته :

« ان صورى مهما كبر أو ضؤل حجمها : عشق وعجب ومغامرة ، أتخطى بها عالم المرئيات ، وأفصل مادة الفن عن صورته ، كيما أقيم فوقها الشكل المطلق ، أستكشف به عالم المجهول ، يتراءى لى وأنا أول من أدهش له عندما أخلع نقاب الزركشة والوعى وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى ، أجد نفسى واجما أمام قدر متربص وكون صامت ، لكى أقترب من سراديب مطمورة كائنة فى الأغوار البعيدة ، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر ، ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد من نسيج لوحاتى ، نسيج النفس واشتهاءاتها ، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم » .[1]

وتذكرنا لوحاته التجريدية بأعمال الفنانين : **ايفون هيتكنز وجاكسون بولوك** ، مع فارق أساسى ، وهو أن الشحنة التعبيرية لديه تتجه نحو العوالم الذاتية العميقة فى النفس ، والتى يطلق عليها « السراديب المطمورة فى الأغوار البعيدة » ....

أما **رمسيس يونان** ، فبعد أن يقيم معرضه فى باريس ١٩٤٨ ويلقى استقبالا طيبا مع

---

(١) بدر الدين أبو غازى — الفن وجيل التطور — مجلة الهلال — ابريل ١٩٦٩

كلمة مشجعة من المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس : **جاك لاسين** .. يتوقف عن التصوير ويتفرغ لشئون رزقه ، ويبدو معتزلا كفارس قديم على المعاش ، حتى يضطر للعودة الى مصر ١٩٥٦ بعد العدوان الثلاثى عليها ، ولا تتاح له العودة الكاملة الى التصوير الا فى ١٩٦٠ حين يحصل على منحة للتفرغ ، حيث نراه يدخل فى مرحلة فنية مختلفة تماما عما عرف به قبل ذلك بعشرين عاما .

لقد اختفى تماما أو كاد الخيال الشعرى المحموم من أعماله ، فكأنه مصداق لكلمة الشاعر **أندريه بريتون** مؤسس السريالية فى الأدب اذ يقول : **ان العودة الى منابع الخيال الشعرى ضرورة ، ولكن كم هو عسير البقاء هناك ... !**

وسيطرت على الفراغ الذى خلفه الخيال الشعرى فى عالمه ، حالة من العزلة المتأملة محفوفة بحس تشاؤمى ، حتى أنه يختار من بين جميع عناصر الطبيعة شكل الزلطة المنغلقة على ذاتها ببدايتها ونهايتها ، رغم تجاورها مع الملايين من مثيلاتها ، وشكل « الشقفة » المتخلفة عن اناء مكسور أو بناء منهار ، ليقيم منها أساس عالمه التجريدى الجديد ، كأنه بقايا عالم مندثر ، أو لعله بشير بتخلق كون جديد ، الا أنه حافظ على عنصر الصراع الكامن داخل أشكاله رغم صمتها الثقيل . واذا كانت لوحات فؤاد كامل — بانفعاليتها الجهيرة وألوانها الحارة — تشبه ثورة الأمواج أو تفجر البراكين ، فقد كان يونان كالحكيم المجرب الذى ضعضعت كروب الحياة جرأته المتحدية ، فراح ينسج فى معتزله الصامت أشكاله الهامسة التى تتولد منها فى حركة ذاتية لا نهائية ملايين الأشكال الصغيرة ، التى تخلق فى النهاية همهمة مكتومة عميقة لكنها تنطوى على عنف بركان .

لقد كانت أعمالهما الفنية فى الستينات من أبرز علامات الحركة التشكيلية آنذاك ... وسواء كانت عوالمهما الجديدة تدور فى جوف الكون الغامض المتلاطم ، أو فى كهوف النفس المجهولة بصراعاتها الخفية ، أو فى أطياف الخيال السحرية ، أو حتى فى ينابيع الشكل النقى البكر المجرد من المعنى .. فان تحليلها يستحق مجالا أوسع يليق بريادتهما الجسورة ، وبتفاعل رؤاهما الخلاقة مع فرسان مرحلة جديدة بدأت بعد منتصف الأربعينات .

لكن ما يعنينى بحثه الآن نقطتان : الأولى هى معنى الانقلاب الجذرى الذى حل بفكر جماعة الفن والحرية وفنها ، والثانية هى آثارها الممتدة على جيل كامل ، وهو ما خلق تيارا جديدا فى الحركة الفنية .

* طواحـــين الهـــواء :

فى ١٩٤٢ رسم رمسيس يونان لوحة بعنوان « دون كيشوت » ، صور فيها ذلك الفارس المليء بالأحلام المستحيلة ، والذى كان يردد أن شفاءه معركة ... حتى ولو حارب طواحين الهواء ، ويبدو الفارس وسط الشعاب الصخرية تعيسا محبطا ، وحصانه بجواره منكسا رأسه الشبيه بالانسان ، ومن بعيد تلوح القلعة ـــ التى جاء يخوض فيها المعركة ـــ أطلالا مهدمة ، يقف تحتها تابعه التعس سانكو بانزا ، فوق حصانه الأعجف .

لعل تلك اللوحة تمثل أصدق تمثيل فكر واتجاه جماعة الفن والحرية ، كحركة رومانسية يخرج فرسانها بنبل فرسان القرون الوسطى ، رافعين سيوفهم صائحين : هل من مبارز ؟ ... ولأن الأعداء الذين كانوا يشنون عليهم الحرب كانوا غائبين فى بطون الكتب التى استمدوا منها ثورتهم ، أو غائبين وراء البحار فى مجتمعات مختلفة تمام الاختلاف عن مجتمعنا ـــ الذى لم تكن تخصه الحرب العالمية وان كان يفزعه دوى قنابلها وظلام لياليها ـــ فقد كان فرساننا يحاربون فى الحقيقة طواحين الهواء مثل « دون كيشوت » .. ولنظرا لأنهم كانوا يؤمنون « بأن أهمية الفن تكمن فى قدرته على الاغارة الدائمة على الحدود ، ليس على حدود معينة ، ولكن على كل الحدود » ... ولأن ما كانوا يطلبونه لأنفسهم هو الحرية المطلقة التى لا يقابلها التزام أو تضحية ، فقد كانوا أقرب الى الفوضوية ، دون أن يملكوا قنابل الفوضويين ...

لهذا فسرعان ما أصيبوا بالاحباط واليأس ، وسقطت سيوفهم من أيديهم قبل أن يسقطها بوليس صدقى ، وهربوا ـــ مثل كل السرياليين ـــ الى عوالم المجهول والمطلق ، يحاولون تحقيق أحلامهم المستحيلة ..

ذلك لأن حركة « الفن والحرية » كانت ـــ برغم شعاراتها الزاعقة بالالتزام بقضايا الواقع والجماهير الى حد اتهام من يتخلى عنها بالخيانة ـــ حركة فوقية منعزلة عن الواقع ، وشعاراتها لا تنبع من حركة المجتمع وصراع المتناقضات فيه ، بل تنبع من آخر صيحات المدارس الغربية ، ومن الكتب التى يقرأونها بالفرنسية ، ومن مناقشات الصالونات التى تديرها فلول الثوريين الأوربيين وصفوة المجتمع الراقى .. وكانوا يقضون النهار يرسمون لوحات سريالية ويدبجون بيانات ثورية كلها هجاء للبرجوازية وفى الليل يعرضون لوحاتهم فى صالوناتها وقاعاتها الفخمة التى لا يعرف الشعب طريقها ، فى الكونتيننتال والليسيه فرانسيه والايموبيليا .. ويتبادلون الأنخاب مع « أوليجاركيتها » . كانوا يمثلون فكر الصفوة فى برجها العاجى ، ويتوجهون أيضا اليها برغم كرههم لها ، لأنه لا أحد يفهمهم غيرها ، وعندما

انقضّت الفاشية المصرية على تلك الصفوة المثقفة ــ ضمن من انقضّت عليهم ــ هربوا جميعا من الميدان الى رحاب « الفن الخالص » ... وما أصدق كلمات « سارتر » وهو يصف السريالية التى ينتمون اليها :

« انها تبدو تارة كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة ، واذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح انها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها وأنهم لايفهمون شيئا فى الشعر . »[1]

وها هو رمسيس يونان بعد عشرين عاما من ميلاد الجماعة يرتد عن كل أفكاره السابقة بزاوية قدرها ١٨٠ درجة حين يكتب : « ان المصورين والمثالين الذين يتوهمون أنهم يخدمون قضية الحرية بالسير فى ركاب التاريخ وتكبيل أيديهم وأذهانهم بمبدأ (الواقعية الاجتماعية) ، انما يسيئون فى حقيقة الأمر أشنع الاساءة الى هذه القضية ، لأنهم يتخلون بذلك عن تراثهم الأزلى من الحرية الحق ، ويصبحون من تلقاء أنفسهم مثالا مجسما مشينا من مثل الذل والعبودية ... »[2]

ونرى فؤاد كامل « يتخطى عالم المرئيات ويفصل مادة الفن عن صورته ، كى يقيم فيها « الشكل المطلق » على حد تعبيره .

ولا بأس فى أن يغير المرء أفكاره ، ولو انتقل ــ مع تطور وعيه ــ من النقيض الى النقيض ، فهذا تعبير عن جدل الفكر مع متغيرات الحياة ، لكن المواقف الجدلية النابعة من صراع الواقع ووحدة المتناقضات شىء ، والمواقف العاطفية المبنية على رؤية خيالية أو مقولة منقولة نقلا ميكانيكيا من الخارج دون تكييفها مع واقعهم ... شىء آخر .. ؟ انه الفرق بين التطور وبين القفز فوق الواقع .

لقد كانت « الفن والحرية » تحمل فى داخلها بذرة إجهاضها ، ثم انغماسها فى عالم الميتافيزيقا ، وتتمثل هذه البذرة فى أن فكرها فى صميمه فكر مثالى يعيش فوق الواقع .. وقد ترتب على هذا الأساس الفكرى عدد من المفارقات :

أولها أنها لم تميز بين العمل الفنى والعمل السياسى ، ليس من زاوية الهدف النهائى وهو الثورة ، بل من زاوية مجال الرؤية الابداعية ومشاكلها النوعية ــ فخلطت بين

---

(١) سارتر ــ ما الأدب . ترجمة د . محمد غنيمى هلال ١٩٦١ . ص ٣٤٢

(٢) رمسيس يونان ــ دراسات فى الفن . ص ٧١

الوسائل . وثانيها أن مفهومها عن الحرية لم يكن يتجاوز الحرية الفردية ، باعتبار الفرد هو القيمة الوحيدة الباقية ، ففصلت بين حرية الفنان وحرية المجتمع .. وثالثها أنها لم تطرح على نفسها هذا السؤال : لمن تتوجه بفنها .. وكيف ؟ وهى وان استخدمت كثيرا كلمة « الجماهير » فانها ظلت شعارا عاطفيا بعيدا عن الواقع ، لهذا سقطت فى أول اختبار على أرضه ، ورابعها أن السريالية التى اختارتها مذهبا فنيا كانت رداء أوربيا خالصا ألبسته عنوة للواقع المصرى دون بحث امكانية تعايشه معه ، وهو نفس ما أدانته الجماعة من قبل بالنسبة للاتجاهات الأكاديمية الأوربية حين تبناها جيل الرواد .. وصحيح أن السريالية كانت لاتزال فى شبابها حين التزمت بها الجماعة ، الا أنها نقلتها نقلا شبه ميكانيكى دون تضفيرها بالبيئة المحلية .

وبالرغم من كل هذا .... فقد كانت الحيوية التى فجرتها الجماعة عاملا أساسيا فى دفع موجات جديدة فى تيار الحركة الفنية ، وفى الانفتاح على آفاق غير محدودة ، سواء على التيارات الفنية الحديثة أو على الواقع المصرى .

* النهــر يتدفــق :

كان تأثير « الفن والحرية » مثل تأثير حجر ضخم يلقى فى نهر راكد ، يصنع مكانه موجات متتابعة تظل تتسع ، وقبل أن تتلاشى تلقى فى النهر أحجار أخرى تخلق حولها موجات جديدة ... هكذا يتجدد تيار الحركة الفنية .

وبالرغم من أن مصر عرفت **الجماعات الفنية** منذ وقت مبكر فى هذا القرن ، ابتداء من **جماعة الخيال** التى أسسها مختار فى (١٩٢٧) ، **وجماعة الدعاية الفنية** (١٩٢٨) ، وجماعة **« الأسايست (المجاهدون) ١٩٣٤ »** **وجماعة الشرقيين الجدد** (١٩٣٧) ... بالرغم من ذلك فقد عرفت الأربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التى تبلورت لها رؤى فكرية وجمالية ، وكان بعض هذه الجماعات منطلقا من **الفن والحرية** ــ مع تصحيح مسارها ، وكان بعضها الآخر رد فعل عكسى لها ...

* كانت أولاها **جماعة الفن المصرى المعاصر** ، التى تشكلت عام ١٩٤٦ حول رائدها الفنان **حسين يوسف أمين** (مدرس التربية الفنية بمدرسة فاروق الثانوية) أما عناصرها الأولى فكانت مجموعة من الشبان الموهوبين كانوا من قبل أعضاء جمعية الرسم تحت اشراف أستاذهم حسين أمين ، وكان القدر يعدهم ليكونوا فيما بعد رواد التجديد النابع من أصالة مصرية ، مثل **عبد الهادى الجزار وحامد ندا وسمير رافع وابراهيم مسعودة وماهر رائف ومحمود خليل وسالم**

الحبشى وكمال يوسف . أقاموا معرضهم الأول فى مايو ١٩٤٦ بمدرسة الليسيه ، وأخذوا من الفن والحرية تمردها على الأكاديمية ، وميلها الى المدارس الفنية الحديثة فى الغرب خاصة السريالية ، لكن منطلقهم اليها كان هو (الموضوع الشعبى) حيث استطاعوا أن ينفذوا الى ما وراء الظواهر الخارجية فى الحياة اليومية وأنماط السلوك ، وأن يرجعوها الى مخزون العقل الباطن الجمعى وليس الفردى كما فعل فنانو الفن والحرية ، لذا اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها ، كل ذلك الذى يشكل — من زاوية اجتماعية — وجها للتخلف والبؤس فى حياة الطبقات الفقيرة . لذا يمكن القول أن فنانى « الفن المصرى المعاصر » بدأوا من حيث انتهى فنانو « الفن والحرية » لا من حيث بدأوا ..

وقد لايمثل معرضهم الأول أهم خصائصهم الفنية والفكرية لعدم اكتمال نضجهم ، لكن ابتداء من **معرضهم الثانى ١٩٤٨** تتبلور ملامحهم العامة « كجماعة » ، وملامحهم المتميزة كفنانين أفراد ، ويزداد عالمهم اقترابا من الصدق ، وتقل النبرة الخطابية التى كانت من تأثير « الفن والحرية » ... وتتوالى بعد ذلك معارضهم ورؤاهم حتى عام ١٩٥٤ حين تفككت الجماعة ، لكن بعد أن أضافت الى الحركة الفنية تيارا خصبا متجددا .

ومن المهم أن نسلط بعض الضوء على اثنين من أبرز فنانى جماعة الفن المصرى المعاصر ومن أكثرهم تأثيرا فى الحركة الفنية المعاصرة ، هما : **عبد الهادى الجزار وحامد ندا ...**

كانت الأعمال المبكرة **لعبد الهادى الجزار** منذ ١٩٤٢ تمثل محاولة لارتياد الحياة البدائية فى النفس أو خارجها ، فنرى نساءه يخرجن من القواقع والأنهار ، تحفهن الأشجار البرية أو الطيور والقطط ، ورجاله المتحجرون تلفهم الأحجبة والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحرية ... **إن هذا كان مدخله للتعرف على اللاشعور الجمعى ومخزون القيم والرموز والخرافة لدى الطبقات الشعبية ، مما يشكل ميثولوجيا الحياة المصرية وواقعها التعس الذى نشأ به فى حى السيدة زينب ، وما اختزنته ذاكرته عن عالم المولد والسيرك الشعبى** . ويبدو فيه الفقراء مستسلمين مستكينين فى شبه غيبوبة ، أو مذهولين فى هستيريا حلقات الذكر ، ونوبات هوس الدراويش ، أو آكلين للثعابين وملتهمين لشعلات النار ولاعبين بالخطر من أجل قروش قليلة يقتاتون منها .

وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ كان الجزار أكثر الفنانين إيمانا بها وتعبيرا عن منجزاتها ، مثل تأميم قناة السويس والميثاق والسد العالى والدعوة للاسلام ، وأكثرهم بحثا عن شكل ناضج للتواصل بين الفنان وبين مجتمعه .

وكان معماره التشكيلي يتسق تماما مع عالمه التعبيرى : فقد استلهم فيه أسلوب الفنان الشعبى المجهول ، وأسلوب الوحشيين ، سواء فى الألوان المأساوية الصاخبة أو فى التشويه المتعمد لنسب الأجسام والملامح ، ولا معقولية العلاقات بين عناصر التكوين بالنسبة لوجودها فى الطبيعة .

أما حامد ندا : فقد كانت بدايته شديدة الشبه ببداية الجزار ، ولعله كان أسبق منه إلى ارتياد ذلك العالم الغريب الملىء بالخرافة والذهول والمأساة الانسانية فى قاع المجتمع ، وتحمل لنا رسومه الأولى فى أوائل الأربعينيات تعبيرا فاجعا عن تلك المخلوقات التى كانت بشرا ، وهى تتنطع حول أضرحة الأولياء ، تنام وتأكل وتنغمس فى هستيريا حلقات الذكر ، وتفيق صريعة الاجهاد والجوع ، وتتناثر كأشلاء وباء أو غارة جوية .

وكان أسلوبه فى التعبير عن هذا العالم أقرب إلى الأسلوب النحتى ، حيث تبدو شخوصه كتماثيل حجرية أو خشبية خشنة من فروع أشجار عجر ، تتلاشى فيهم التفاصيل الواقعية وتذوب الفوارق بينهم ويصبحون كتلا صماء متشابهة لكن عيونهم تصرخ بالشكاية والاتهام أو تشخص نحو المجهول فى انتظار أبله !

إلا أن تطور **ندا** اتخذ مسارا مختلفا منذ الستينيات ، حيث اختار سبيل البحث فى لغة الرموز الجنسية المجردة ، وفى جماليات لغة تشكيلية جديدة مستلهما أشكال الفن المصرى القديم تارة ، والفنون الزنجية والبدائية تارة أخرى ، واتجه تدريجيا الى فن يشبع المتعة الحسية والبصرية ، التى كان يسخر منها فى الماضى !

* وفى نفس العام (١٩٤٦) تكونت « **جماعة الفن الحديث** » . وكانت البداية عام ١٩٤٥ حينما نظم حوالى ٧٥ من خريجى معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة معرضا لأعمالهم تحت اسم « **جماعة صوت الفنان** » .. لكن هذه الجماعة لم يتعد وجودها هذا المعرض ، الذى كان بمثابة التمهيد لتبلور جماعة الفن الحديث وظهورها فى العام التالى ، واستمرت معارضها حتى ١٩٥٥ .

ومن خلال هذه الجماعة ظهرت أسماء مصورين عرفوا فيما بعد بشخصياتهم المتفردة مثل : **حامد عويس وجاذبية سرى ويوسف سيده وعز الدين حمودة ووليم اسحق وزينب عبد الحميد وصلاح يسرى** .[١]

---

(١) محمد سالم ـــ مدخل الى الفن التشكيلى المصرى المعاصر . ص ١٢٥

وكان يتجاذب الجماعة اتجاهان متميزان : الأول يكتفى بالبحث التشكيلى الجمالى عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة ، وصولا الى أسلوب مصرى الطابع .. ويمثله حمودة وسيده وزينب ويسرى . والثانى لا يقف عند حدود البحث التشكيلى البحت بل يتجاوزه الى التزام الفن بمضامين اجتماعية ، وكان ذلك استجابة للمد الثورى المتصاعد حينذاك ، وان لم يكن استجابة رومانسية كاستجابة « الفن والحرية » ، بل كان وعيا ديناميا بالواقع الاجتماعى وتغيراته . وكان من ممثلى هذا التيار جاذبية وعويس والسجينى ووليم اسحق ، الذين كانوا يبشرون بالواقعية المصرية الحديثة فى الفن .

وربما كان محمد حامد عويس من أبرز ملامح هذا التيار ، فقد ذاعت شهرته فى الخمسينيات والستينيات كفنان اشتراكى يسخر فنه لقضايا المجتمع : الكفاح والتحرر والثورة والانتاج والرخاء ، ويواكب به التحولات والأحداث الجسيمة فى مسيرة الوطن ، لهذا فقد وجد فى مدرسة التصوير الاجتماعية فى المكسيك مثله الأعلى ، سواء فى أحجامها الصرحية التى تلائم العرض الجماهيرى ، أو فى صراحة عناصرها وبساطة تكوينها وقربها من لغة الواقع واستعارتها لكثير من خصائص الحياة الشعبية ، وإن غلفتها مسحة اسطورية يتجاوز بها المكان والزمان إلى عوالم الحلم !

* وفى ١٩٤٦ أيضا تكونت جماعة أخرى رائدها الفنان حامد سعيد ، كان منطلقها رفض الفن الأوربى ، سواء الفن الكلاسيكى القائم على محور الفلسفة اليونانية التى تعتبر الانسان مركز الكون ، أو الفن الحديث الذى قام بعد انحلال هذه الفلسفة ، حيث « انعدمت صلاحيته لأن يكون عاملا فعالا فى بناء الثقافة ، فهو فن مأزوم » كما يقول حامد سعيد . وفى مقابل ذلك تتبنى الجماعة فكرا يقوم على تأمل النظام الطبيعى ، وعلى دعائم من الطبيعة والتقاليد القومية .

ومن الواضح أنها دعوة ظهرت كرد فعل عكسى لدعاوى الانفتاح على المدارس الغربية فى حركتنا الفنية منذ بدايتها بشكل عام ، وفى حركة « الفن والحرية » بشكل خاص . لهذا كانت مصادر تثقيفهم والهامهم هى الطبيعة فى أشكالها المتعددة ، والتراث بما يتاح منه فى المتاحف والمواقع الأثرية ، وكان أسلوبهم المفضل فى الدراسة الفنية هو الرسم بالقلم الرصاص .

وقد نبتت فكرة الجماعة عندما وافقت وزارة المعارف على تفرغ اثنى عشر مدرسا للدراسة الفنية تحت توجيه واشراف حامد سعيد ، وضمت أسماء عديدة منها : حافظ فهمى ، وكمال عبيد ، وأنور عبد المولى ، وخميس شحاته ، ومحمود عفيفى ، وأحمد حافظ رشوان ، وجيد جرجس ، وفتحى البكرى وآخرون .

ولم يقتصر الجديد فى الحركة الفنية — عند منتصف الأربعينات — على الجماعات الشابة، بل كان هناك فنانون آخرون آثروا الاستقلال بعيدا عن التجمعات، وان كان يمكن — بكثير من التحفظ — ان نصنفهم فى اتجاهات مختلفة، خرج معظمها من أعطاف الاتجاهات التى وجدت مع جيلى الرواد والجماعات الفنية. على أن كثيرين منهم قد تحولوا عن اتجاهاتهم بعد فترات مختلفة الى اتجاهات أخرى أو الى الاستقلال بأسلوب خاص، فى الوقت الذى كان فيه مصورون آخرون يشقون شرنقتهم للخروج الى الحياة الفنية برؤى جديدة.

كان من أهم الفنانين الذين آثروا الاستقلال عن أية جماعة أو تيار فنى بعينه : حامد عبدالله ، الذى كان يملك منذ سن مبكرة حساً طاغيا بالتفرد ، فعرض عمله الأول ١٩٣٣ وعمره ستة عشر عاما ، وكان يتعارض مع مألوف الفن فى عصره . رفضت كلية الفنون الجميلة قبوله طالبا بها وكان ذلك سببا فى ثورته الدائمة على الأكاديمية ، وتصميمه على تعليم نفسه فى مدرسة الطبيعة ، والتنقل بين رحابها فى انحاء مصر شمالا وجنوبا ولعل أكثر الرواد تأثيرا عليه كان راغب عياد ، فى التعبير عن الحياة الشعبية فى الريف والمدينة بحس طازج وحركة دينامية لا تتوقف ، ولعل أكثر المدارس الفنية تأثيرا فيه عند بداياته كانت المدرسة التأثيرية ، لكنه فى بنائه كان أكثر رسوخا وحبكة منها . وكان تأثيره على أقرانه وأبناء جيله فى مراحلهم الأولى بالغ الوضوح . عرف الطريق مبكرا الى أوروبا وأمريكا ، حيث اشترك منذ ١٩٤٢ فى معارض بإيطاليا وأمريكا . ومنذ ذلك الوقت لم يقر له قرار فى وطنه ، كان دائب الترحال من بلد الى بلد ، يعلم ويتعلم ، يعيش من فنه وينتقل من مرحلة الى مرحلة ، ودائما يعود إلى وطنه ليفرغ شحنته فى أعمال فنية جديدة تثير الجدل ويصيبه رد الفعل بالسخط فيعاود الترحال ، وفى كل ذلك كان يحمل وطنه فى أعماقه لا يفارقه لحظة .

كان من أوائل الفنانين المصريين الذين استخدموا الحرف العربى فى التشكيل الفنى ، لكنه وظفه توظيفا دراميا ، بجعل الحروف مشخصات حية تعنى مضمونا اجتماعيا أو سياسيا ، وتجعل من اللوحة موقفا ثوريا ووعاء لفكر متفجر ، وكان أكثر الفنانين المصريين اهتماما بالخامة فى التصوير ، فجرب مختلف أنواع العجائن والسطوح والمواد الغريبة ليكسب سطح لوحته ملمسا فريدا وجديدا ، لكنه — بالرغم من ملامسته لعالم التجريد — لم ينغمس فيه بقلبه ، بل كان يبدو وكأنه فى مبارزة رياضية مع تيارات الفن الحديث ، سرعان ما يعود منها الى التعبير عن هموم وطنه الكامنة فى وجدانه .

وجدت أعماله ومقتنياته مكانها اللائق بها فى عديد من المتاحف والمجموعات الخاصة بمختلف دول العالم .

كان اتجاه أحمد صبرى الأكاديمى يهب الحركة الفنية مزيدا من المواهب والقدرات التى أكملت رسالته بأمانة فى تخريج أجيال من الأكاديميين... مثل حسين بيكار وعبد العزيز درويش وعلى الديب ومصطفى الأرناؤوطى وعباس شهدى وصلاح طاهر قبل أن يتجه الى التأثرية.

إلا أن أكثرهم ولاء لأستاذهم أحمد صبرى وتأثرا بتعاليمه ، مصوران ظل أولهما نصف قرن على نفس الطريق هو **حسين بيكار** ، وظل الثانى ربع قرن قبل أن يتحرر من الاتجاه الأكاديمى هو **صلاح طاهر** .

أما **حسين بيكار** فقد تشبع بصبرى إلى أقصى حد ، فى الصورة الشخصية « البورتريه » وفى المنظر الطبيعى ، الذى حاول فيه أن يتحرر من جمود الأستوديو وبرودة ألوانه ، **لكنها (أى الطبيعة) كانت تظهر فى لوحاته بالرغم عنه محكومة برصانة الأكاديمية وسكون المرسم المغلق** . ولقد أهله هذا الاستعداد للعمل أستاذا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة مساعدا فى البداية لأحمد صبرى ثم رئيسا لقسم التصوير بها فيما بعد خلفا له . وتخرجت على يديه وعلى نفس تعاليم الأكاديمية أجيال عديدة قبل أن يهجر التدريس للعمل بالصحافة ودور النشر ، حيث سد فراغا ضخما فى الرسوم التوضيحية للأطفال والكبار . ولعله كان يهفو الى التحرر من قبضة الأكاديمية بترك نفسه على سجيتها حين يتعامل مع عقل الطفل أو الشخص العادى من خلال الصحافة والكتب الأدبية لمشاهير الكتاب . **لكن تظل آثاره البارزة والباقية هى ما انتجه فى فترة إقامته بالمغرب ورحلاته الى أسبانيا وغيرها ، من مناظر طبيعية غناءة بالألوان والأضواء السحرية ومن حلبات مصارعة الثيران ، فضلا عن صور الوجوه التى برع فيها بأستاذية .**

ومع توجهه الى الصحافة اتجه أيضا الى النقد التشكيلى، فصار ركنه الأسبوعى فى صحيفته ملمحا هاما فى الحركة الفنية يتابع فيه معارض الفنانين وجهادهم ويقرب أعمالهم من خلاله الى الجماهير الواسعة فى سهولة ممتنعة.

أما **صلاح طاهر** فقد ظل ــ كما ذكرت ــ ربع قرن تقريبا (منذ تخرجه ١٩٣٤ فى مدرسة الفنون الجميلة العليا حتى ١٩٥٧) **وفيا لتعاليم أستاذيه أحمد صبرى ويوسف كامل: حيث تتراوح أعماله خلال تلك المرحلة الطويلة بين كليهما: بين الأكاديمية الرصينة فى رسم الوجوه ومناظر الريف، وبين الانطباعية التى تجد فى الطبيعة والحركة مجالها الخصب وتهيم باللون والنور.** وبالرغم من ثقافته الواسعة فى المذاهب الحديثة وفى الفكر والفلسفة خلال تلك الحقبة، فإنه لم يحاول الانتماء إلى أى من الجماعات الفنية فى عصرها الذهبى، وآثر الانعزال بين رحاب

آثار مصر الفرعونية مديرا لموسم الأقصر (من ١٩٤٥ ــ ١٩٥٤)... وفجأة فى عام ١٩٥٧ حدثت الطفرة الشاملة فى رؤيته التصويرية.. فثار على الأكاديمية، وتفتت الشكل الرصين لديه الى مساحات تجريدية يحكمها هارمونى موسيقى متوازن، ثم بدأ يعقد زواجا بين التجريدية والتشخيصية فى أواخر الخمسينات مستفيدا من قدرته المتميزة على استخدام الملامس اللونية التى تشكل ــ بجرة واحدة دائرية أو لولبية أو ممشوقة ــ الهيكل العام للمشخصات، مما ساعده على خلق عالم كامل غريب يجمع بين الطبيعة والخيال، مستلهما فيه التجمعات الريفية حينا، والطبيعة الصحراوية أو أعماق البحر حينا آخر، أو عصر العلم والتكنولوجيا حينا ثالثا. وتؤكد جميع أعماله منذ ذلك التحول: قيمة تعبيرية واحدة هى تخلق الحياة وتجددها ونموها، وقانون الحركة المستمرة فى الوجود.

وكان اتجاه يوسف كامل التأثرى يقدم جيلا آخر من رماته وأنصاره، وبعضهم ظل على وفائه له حتى النهاية مثل كامل مصطفى ومحمد صبرى وحسنى البنانى، وبعضهم الآخر تحول عنها الى التعبيرية والتجريدية مثل صلاح طاهر وسيف وأدهم وانلى ــ اللذين قدما فى تلك الفترة (أواسط الأربعينات) أروع أعمالهما الانطباعية عن السيرك ومغنيات الأوبرا وراقصات الباليه.

ولعل موهبة سيف وانلى كانت من نوع موهبة ناجى ككاشف آفاق مفتون بابداعات الفن الغربى، وكان فى ديناميته وروحه القلقة كنحلة لاتكف عن التنقل من بستان إلى بستان لتلاحق منجزات الفن الحديث، وتمتص رحيقه لتفرز عسلا ذا مذاق جديد. الا أنه كان أكثر اتساقا مع نفسه فى ذلك، فلم يحاول أن يزوج هذه التيارات الغربية للمنجزات الحضارية فى فنوننا الموروثة. لهذا فقد كان وهو ينتقل من التأثرية الى الوحشية والتعبيرية الى التكعيبية والتجريدية سلسا وبسيطا ومتسقا مع المنابع التى نهل منها، وهذه السلاسة والبساطة كان مصدرهما الصدق. وهو ما جعل كثيرا من أعماله ــ برغم ثيابها الغربية ــ مصرية الروح، خاصة فى مجموعة أعماله عن النوبة.

ويمثل أدهم وانلى ــ مع شقيقه سيف ــ ثنائيا هاما فى الحركة الفنية ، وأحد الروافد الدينا مية خلال الأربعينيات والخمسينيات . ولم يكن اقتران اسميهما يأتى فقط من رباط الأخوة والنشأة والدراسة بالاسكندرية ، بل أيضا من تماثل موضوعاتهما ورؤيتهما التعبيرية ، خاصة فى معالجتهما للحياة الشعبية والفرق الفنية الأجنبية من خلال كواليس المسرح . إلا أن أدهم كان أميل إلى الفطرة التلقائية وإلى روح المرح والسخرية ، ليس فقط فى رسومه الكاريكاتورية ، بل أيضاً فى معالجته التصويرية للحياة الشعبية .

وتمثل انجى أفلاطون حالة خاصة بين الفنانين المستقلين. اذ انها فى مرحلتها الأولى المبكرة كانت تلميذة وفية لجماعة الفن والحرية، خاصة لكامل التلمسانى بحسه التراجيدى، وعرضت مع أعضائها فى معارضهم فى أوائل الاربعينات، واستمرت فى هذا الاتجاه حتى أوائل الستينات، حيث كانت تمزج الواقع بالرمز فى حبكة درامية عنيفة تغلب عليها الخطوط الحادة والملتوية والالوان المكتومة خاصة الاسود، وان كانت إنجى تتميز عن (الفن والحرية) بغلبة الحس الاجتماعى على أعمالها. ذلك الحس الذى تبلور بقوة فى لوحاتها عن سجن النساء ١٩٦٠. لكنها تحولت بعد ذلك الى اتجاه جديد متأثرة بفان جوخ، وان خلا أسلوبها من تعبيريته العنيفة، وأصبحت لوحاتها مقطوعات غنائية عن الطبيعة والعمل حتى استقلت تماما بأسلوب مميز.

الا ان النغم الصاعد والجياش فى ذلك الحين كان هو الاتجاه الى الفن الشعبى والفن المصرى القديم معا. بما فى الاول من فطرية وزخرفية وميثولوجية وبما فى الثانى من أصالة ورشاقة واتزان. هذان المنبعان اللذان وضع راغب عياد يده عليهما فى ثلاثينات هذا القرن، وأضاف اليهما حامد ندا والجزار منذ أواخر الاربعينات أبعاداً ميتافيزيقية. وجاء رهط ثالث من المصورين ليكمل المسيرة — متوازيا مع هؤلاء أو لاحقا بهم — بتنويعات متميزة، منها ما اتجه اتجاها شعبيا تعبيريا مثل: حامد عبدالله وتحية حليم ومرجريت نخلة وجمال محمود، ومنها ما اتخذ منحى زخرفيا يعتمد على (الموتيف) الشعبى والتسطيح الفرعونى مثل: سيد عبد الرسول وعفت ناجى وسعد كامل.

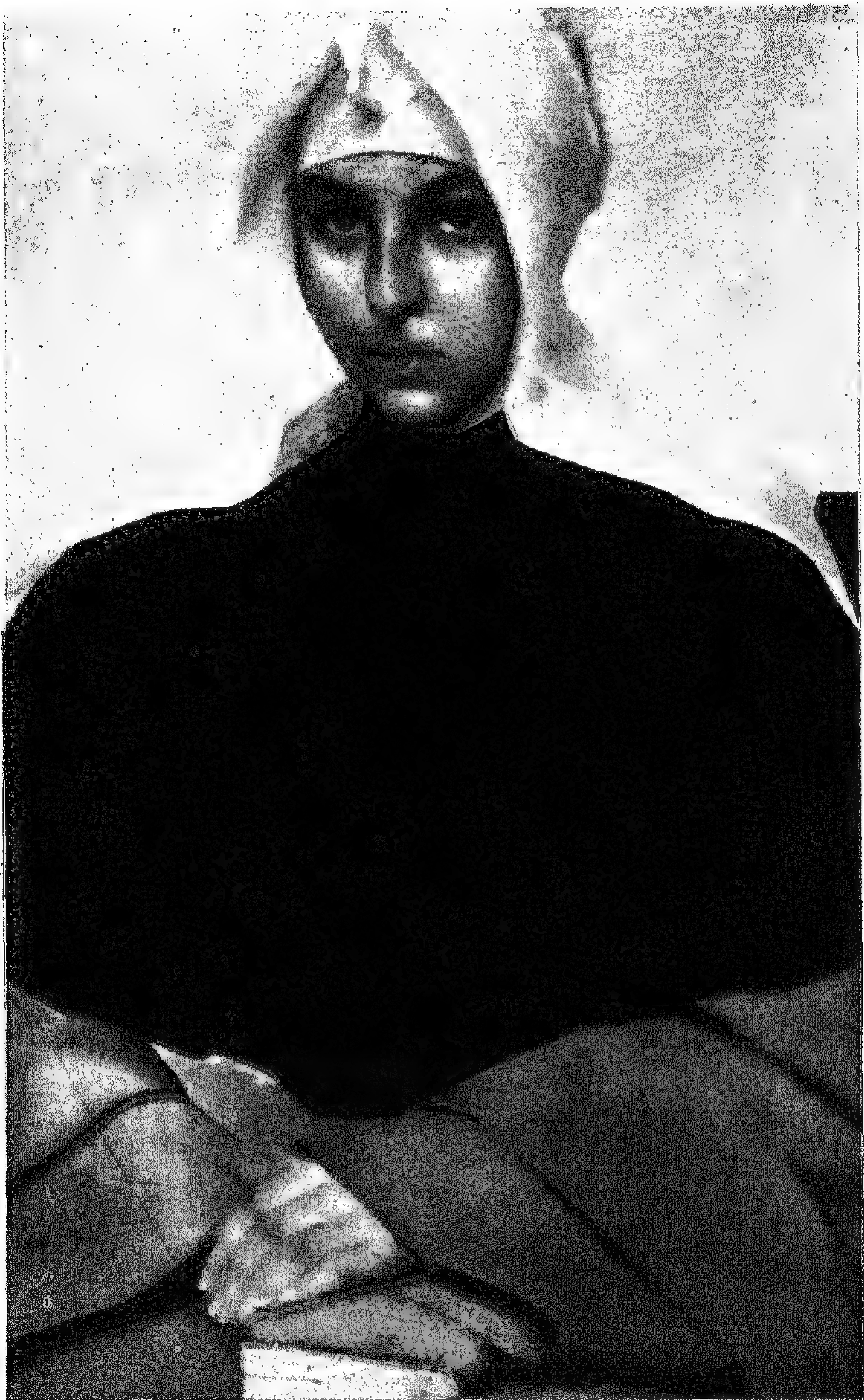
وتجدر الاشارة هنا الى مجموعة من الفنانين تميزت قبل الأربعينات وخلالها بتصوير الطبيعة المصرية بالألوان المائية. وقد بدأت نشاطها منذ سنة ١٩٢٨ تحت اسم جماعة الدعاية الفنية، وكان مؤسسها حبيب جورجى. ولو أن الجماعة تفرقت سريعا الا أن أصحابها حافظوا على تميزهم بالتصوير بالألوان المائية. ويحتفظ متحف الفن الحديث بآثار ممتازة لعدد من أفرادها مثل حبيب جورجى، شفيق رزق، ونجيب أسعد، وتحمل فى مجموعها روحا شاعرية أو هى بمثابة غنائيات رقيقة شفافة للطبيعة المصرية.

وفى الوقت الذى كانت كلية الفنون الجميلة تخرج أفواجا متعاقبة من الدارسين الأكاديميين، كان القسم الحر الذى أنشىء بها فى ١٩٤٢ يتيح الفرصة لمواهب أخرى لتشق طريقها، بينما كان مرسم الاقصر — الذى افتتح فى ١٩٤٢ أيضا وأشرف عليه تباعا الفنانون: حامد سعيد، عبد القادر رزق، صلاح طاهر، عباس شهدى — كان المرسم امتدادا لكل ذلك، حيث كان يتيح للخريجين أن ينفضوا على اعتاب مقابر الاشراف بالبر الغربى قيود الاكاديمية لينفتحوا على عالم جديد مجهول، أو يقفوا تحت أعمدة الكرنك الهائلة مبهورين، كما

وقف قبلهم بثلاثين عاما الكشاف الدءوب المصور محمد ناجى .... ويعودون الى مراسمهم كل برؤيته المتميزة ، يضيفون الى تيار الفن المصرى المتدفق مياه جديدة .. وقد تتعلق بالمياه الغرينية الخصبة كثير من الاعشاب والنباتات ...

ولكـن النهـر يمضـى ...

نوحات الشداين



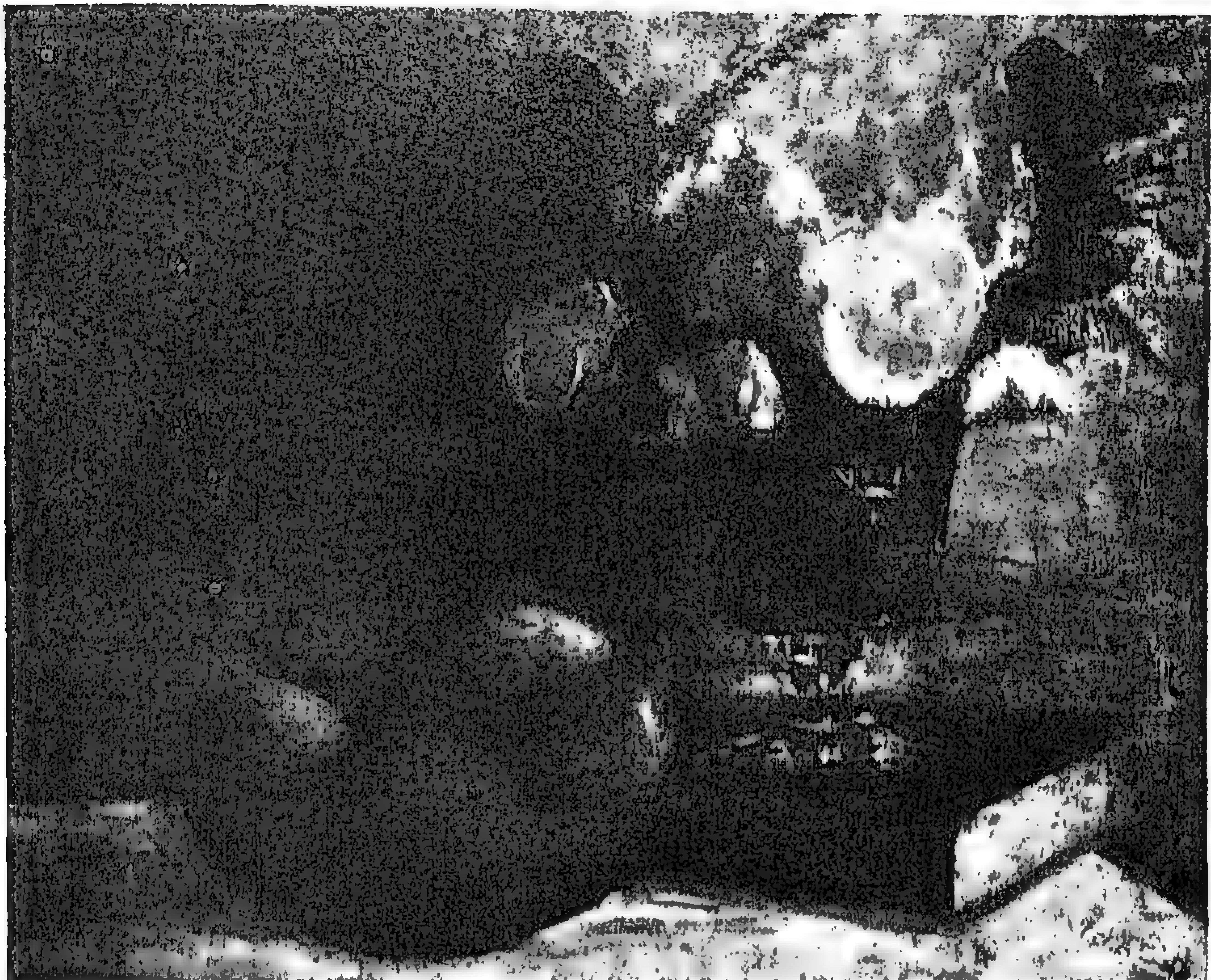
١ ـــ أحمد صبرى الراهبة



٢ ــ أحمد صبرى السيدة ذات العقد



٣ ـــ أحمد صبري　　　　　توفيق الحكيم



٤ ــ أحمد صبرى　　طبق المانجو



٥ ــ أحمد صبرى　　درس الموسيقى



٦ ـــ محمد حسن　　　　صورة لرجل



٧ ــ محمد حسن　　　　　　　　السيدة ذات المروحة



٨ ـــ محمد حسن وجه سيدة



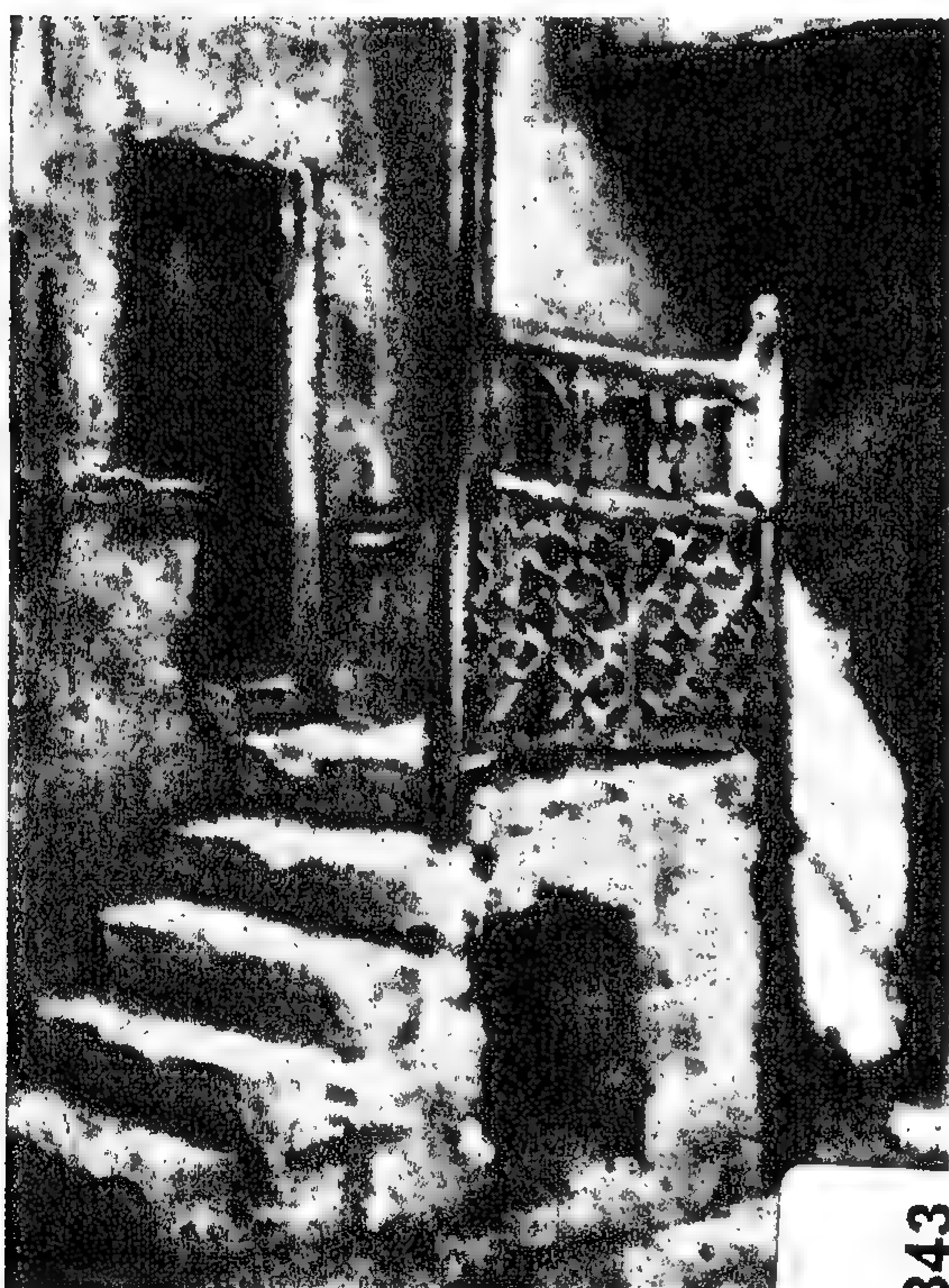
٩ ـــ محمد حسن منظر طبيعى



١٠ــ يوسف كامل　　　　　　　　شارع الغورية



١١ — يوسف كامل   بائعة الفراخ



ـف كامل   السلالم



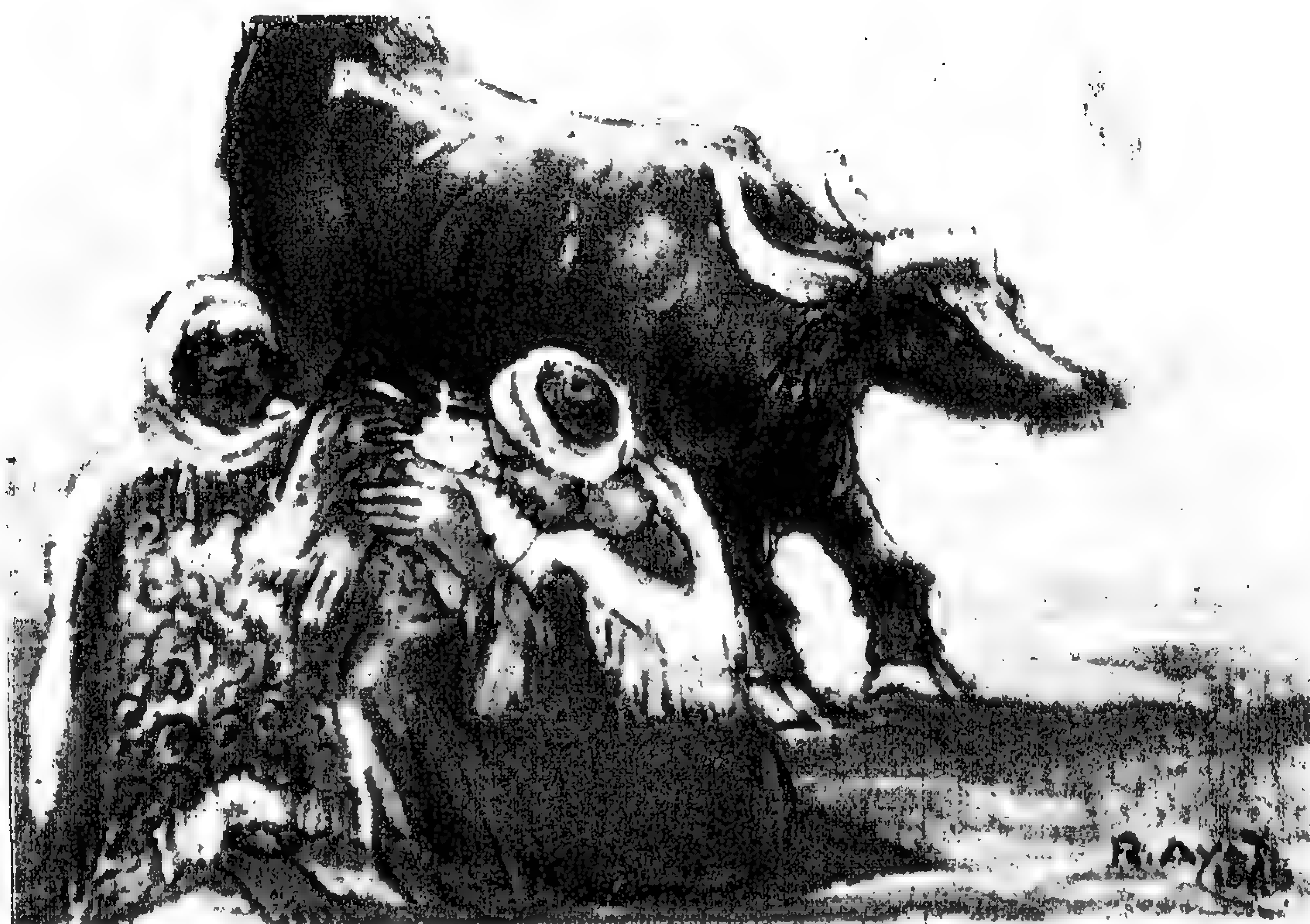
١٤ــ يوسف كامل　　　　من القاهرة القديمة



١٥ــ يوسف كامل　　　　بائع الكرنب



١٦ـــ راغب عياد الحياة فى الريف



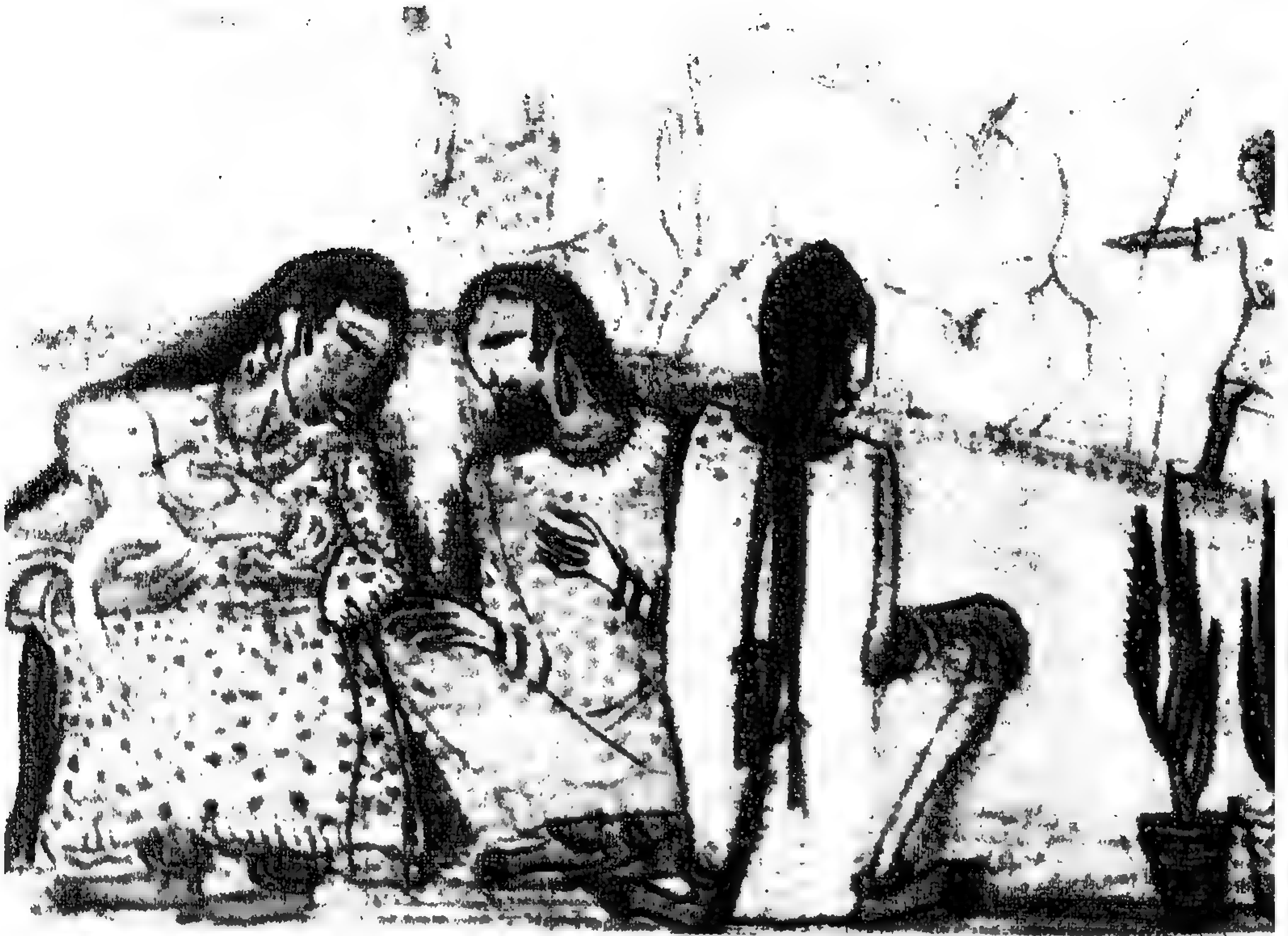
١٦ ــ راغب عياد الجاموسة



١٧ــ راغب عياد قهوة فى أسوان



١٨ ــ راغب عياد　　　　رقصة سودانية



١٩ ـــ راغب عياد نساء فى الحقل



٢٠ ـــ راغب عياد .... العازفون



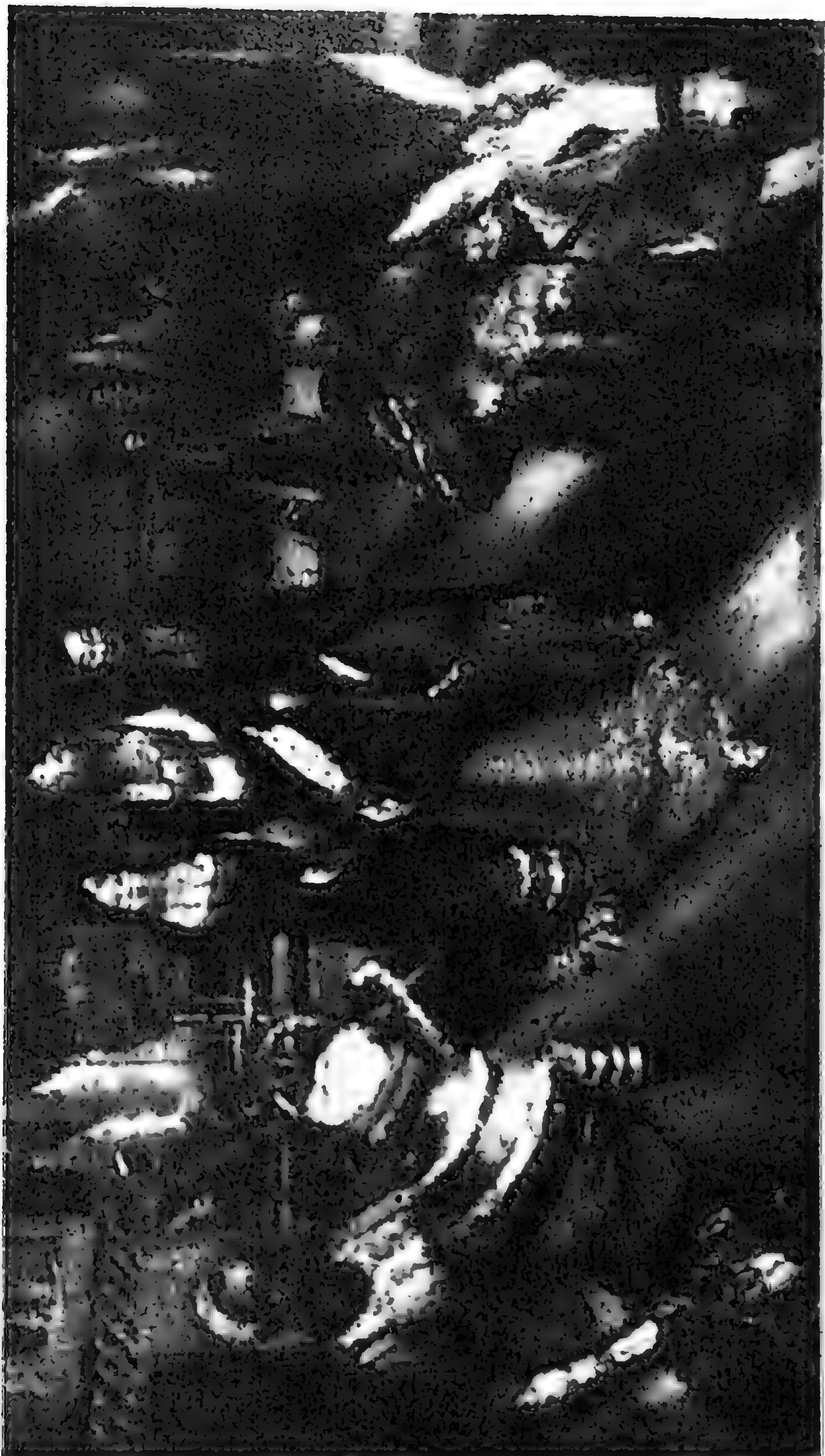
ـــ محمود سعيد ذات الرداء الأزرق



٢٢ــ محمود سعيد　　　　عروس البحر



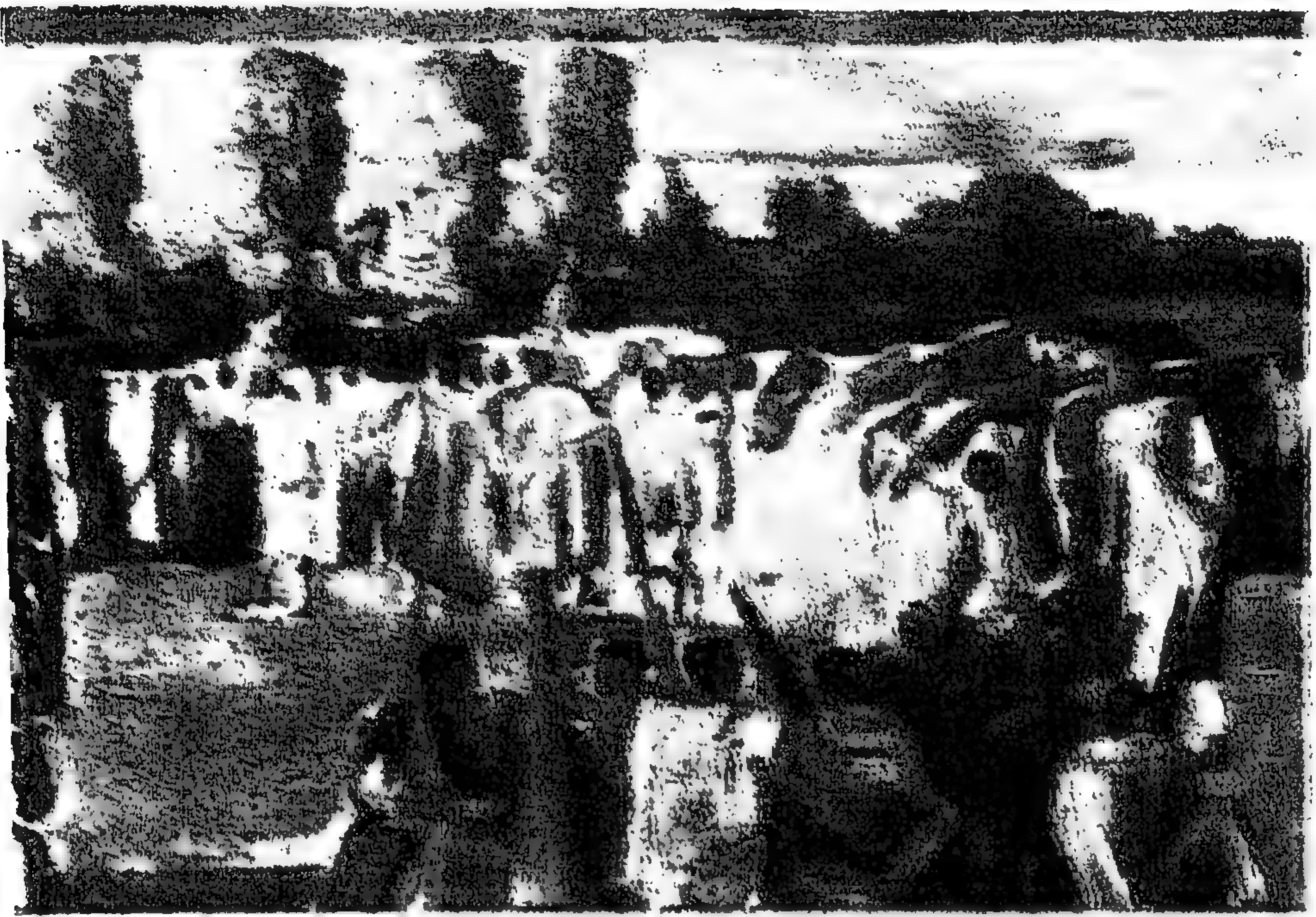
٢٣ـ محمود سعيد ذات الجدائل الذهبية



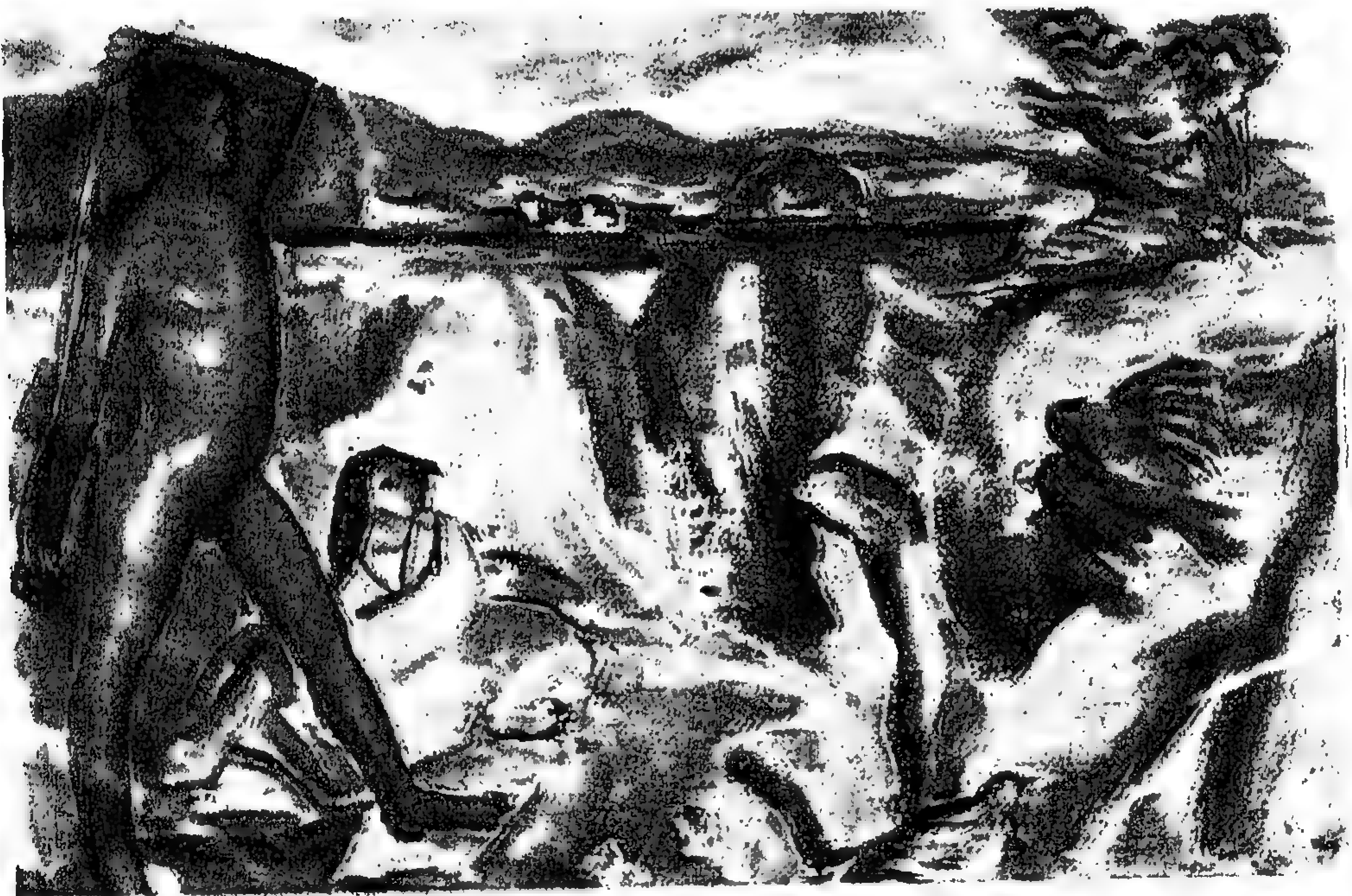
٢٤ — محمود سعيد — المدينة



٢٥ــ محمد ناجى أمومة



٢٦ــ محمد ناجى　　　　خفراء الحدود



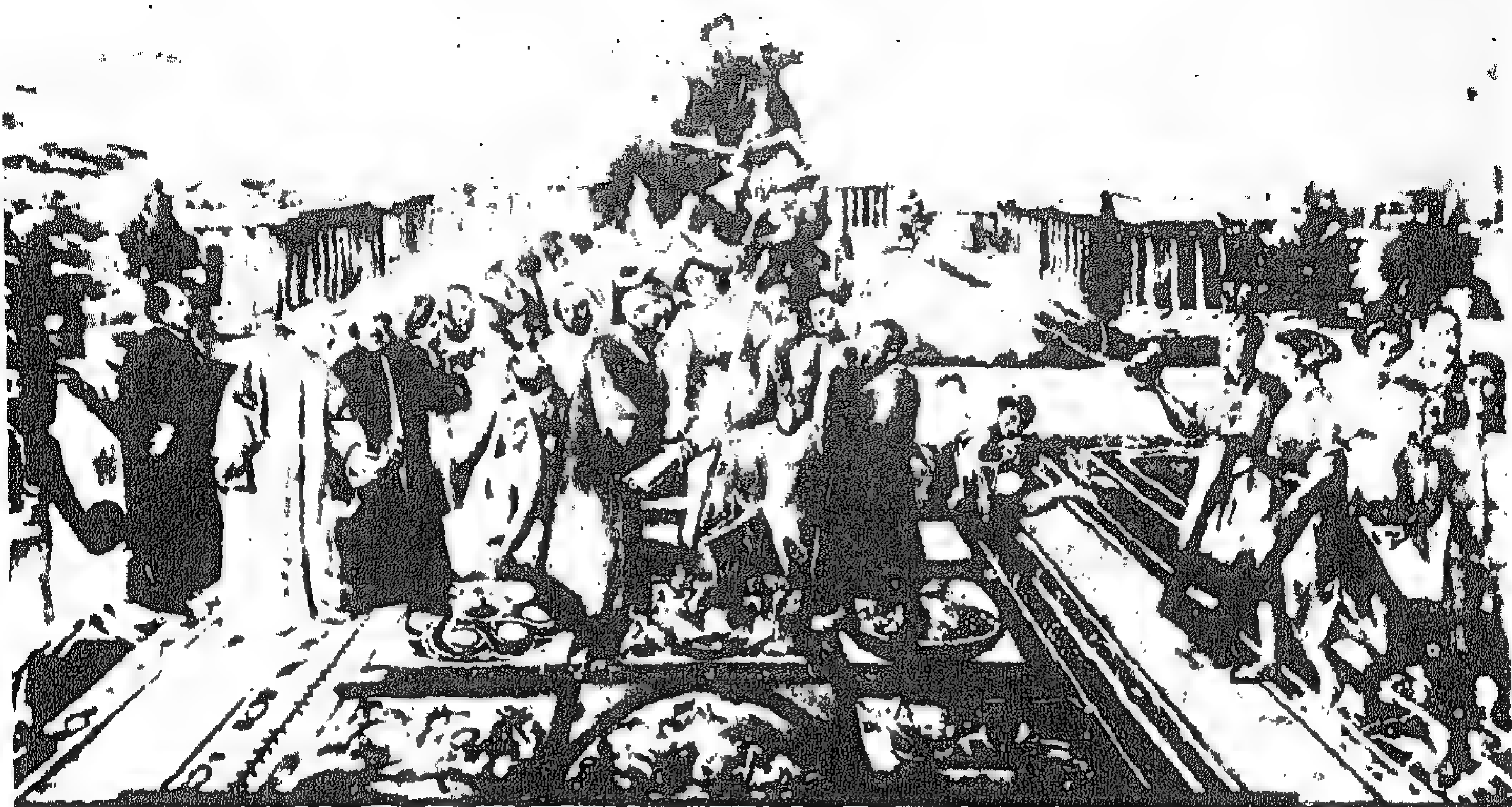
٢٧ــ محمد ناجى　　　　صائد السمان



٢٨ـ محمد ناجى — ترعة المحمودية



٢٩ـ محمد ناجى — الهدية



ـــ محمد ناجى　　　　مدرسة الاسكندرية



٣١ـــ محمد ناجى　　　　الصياد



٣٣ــ رمسيس يونان　　　　على سطح الرمال



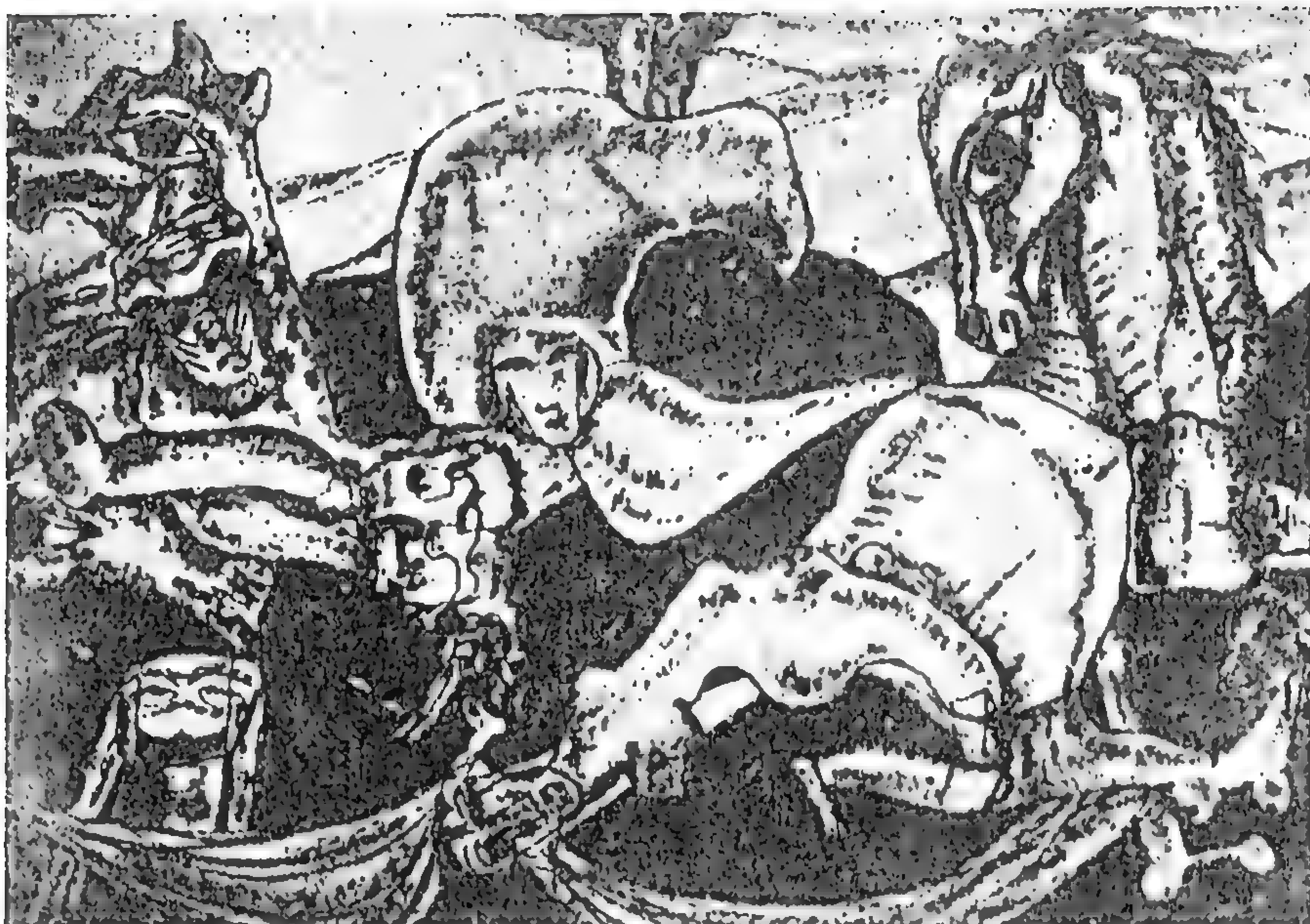
۳۲ــ رمسیس یونان   تکوین



٣٤ــ رمسيس يونان　　　　دون كيشوت



۳۵ــ فؤاد کامل تکوین



٣٦ـ فؤاد كامل تكوين



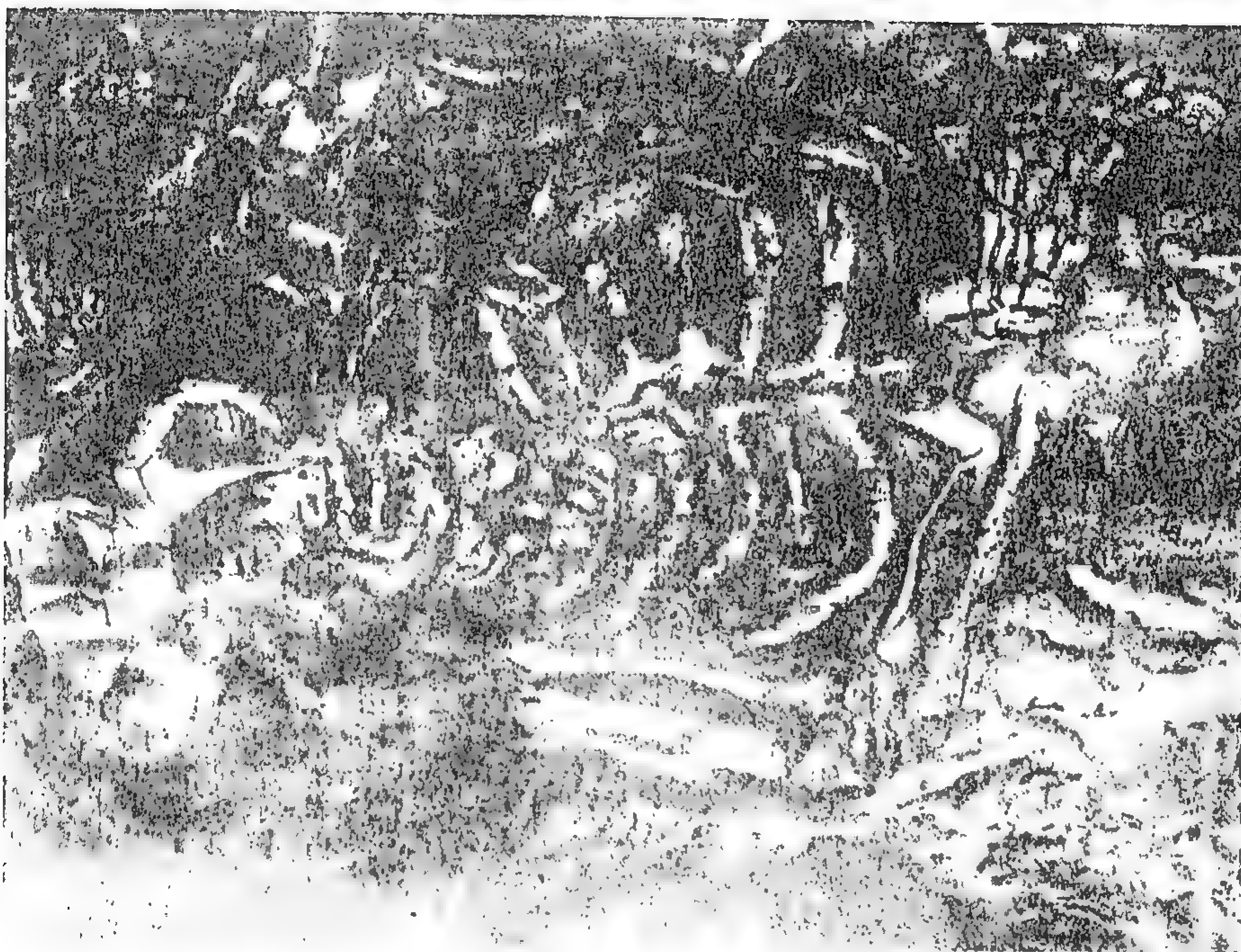
٣٧ـ فؤاد كامل رهبان المتعة



٣٨ــ فؤاد كامل تجريد



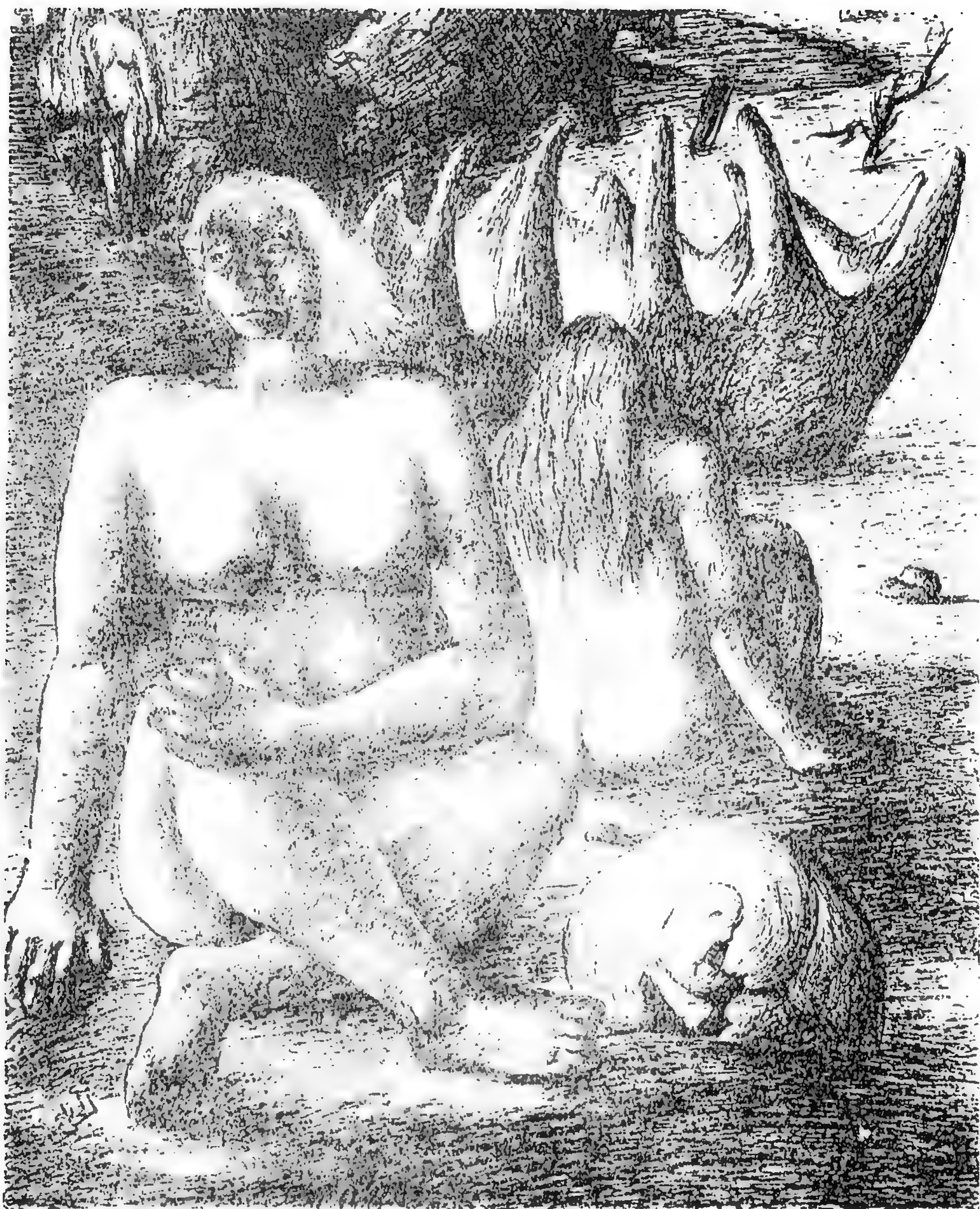
٣٩ــ كامل التلمسانى صورة السيدة عايدة



٤٠ــ كامل التلمسانى عروس النيل



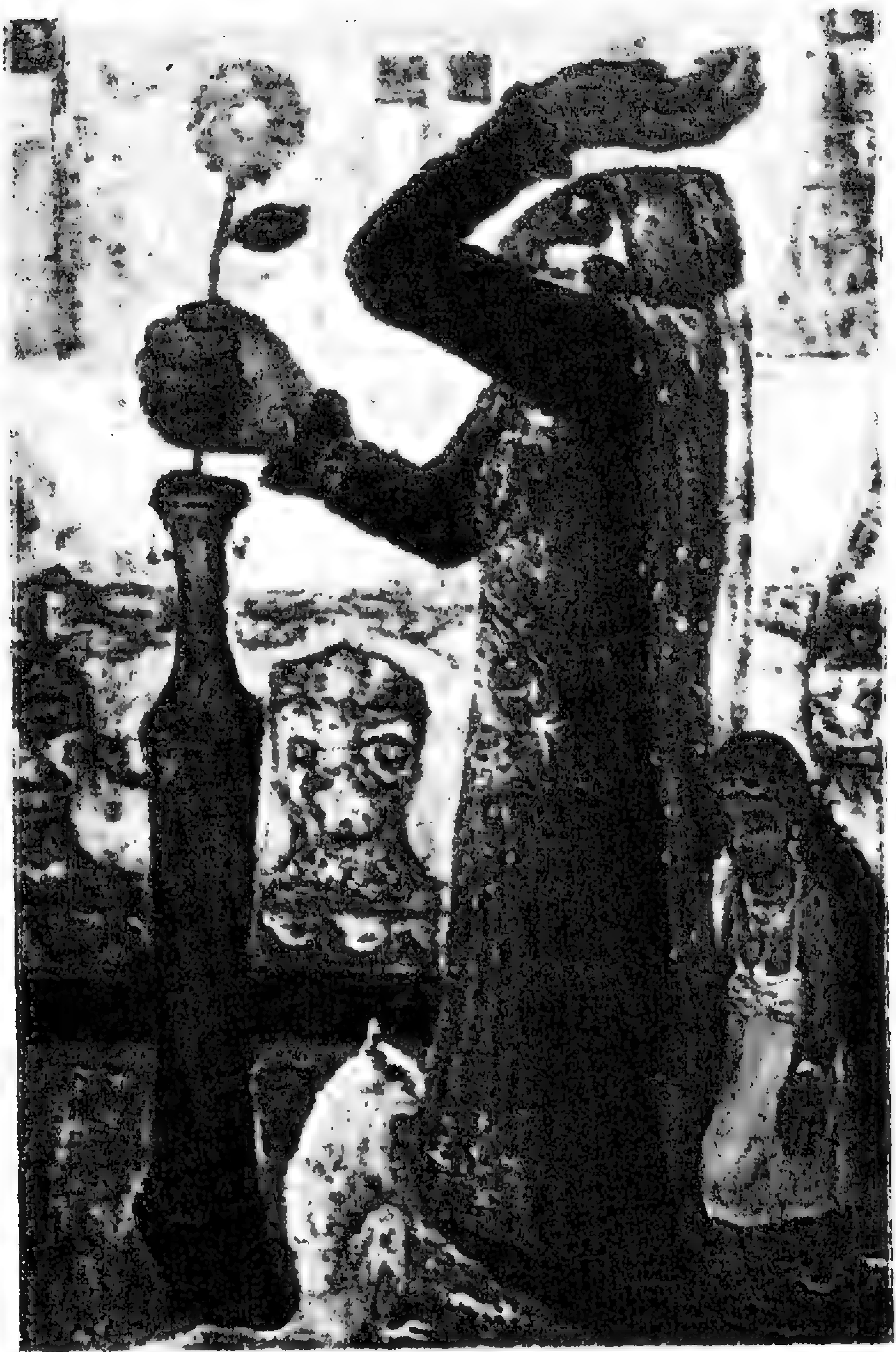
٤١ــ كامل التلمسانى
إنسان اليوم



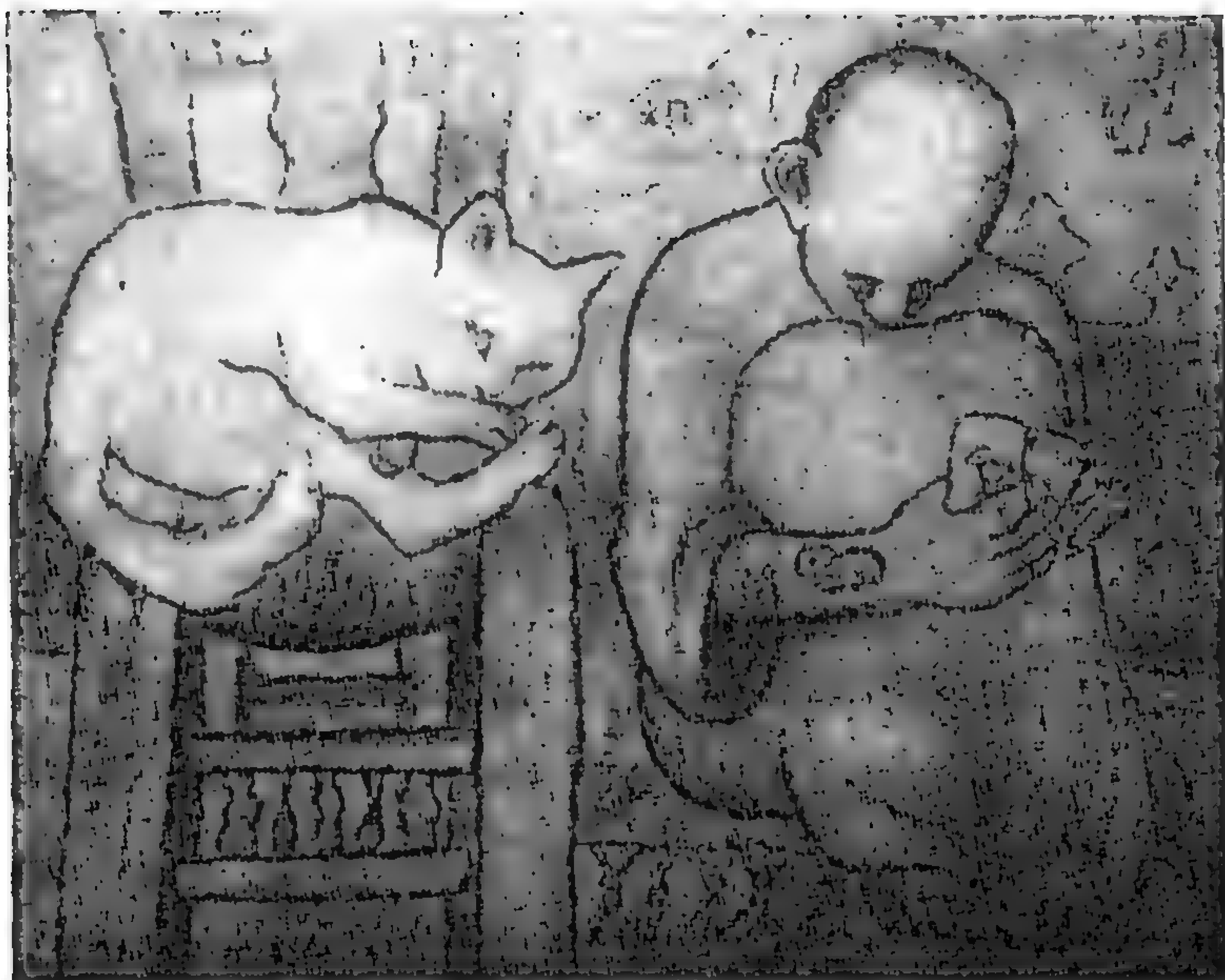
٤٢ ـ عبد الهادى الجزار　　　　الانسان والقواقع



٤٣ـ عبد الهادى الجزار المرأة والفأر



٤٤ــ عبد الهادى الجزار فرح زليخة



٤٥ـ حامد ندا　　　　　　الرجل والقط



٤٦ـ حامد ندا　　　　　　الموسيقيون



٤٧ــ حامد ندا الطيور



٤٨ــ حامد ندا ظل القبقاب



٤ــ صلاح طاهر — وجه سيدة



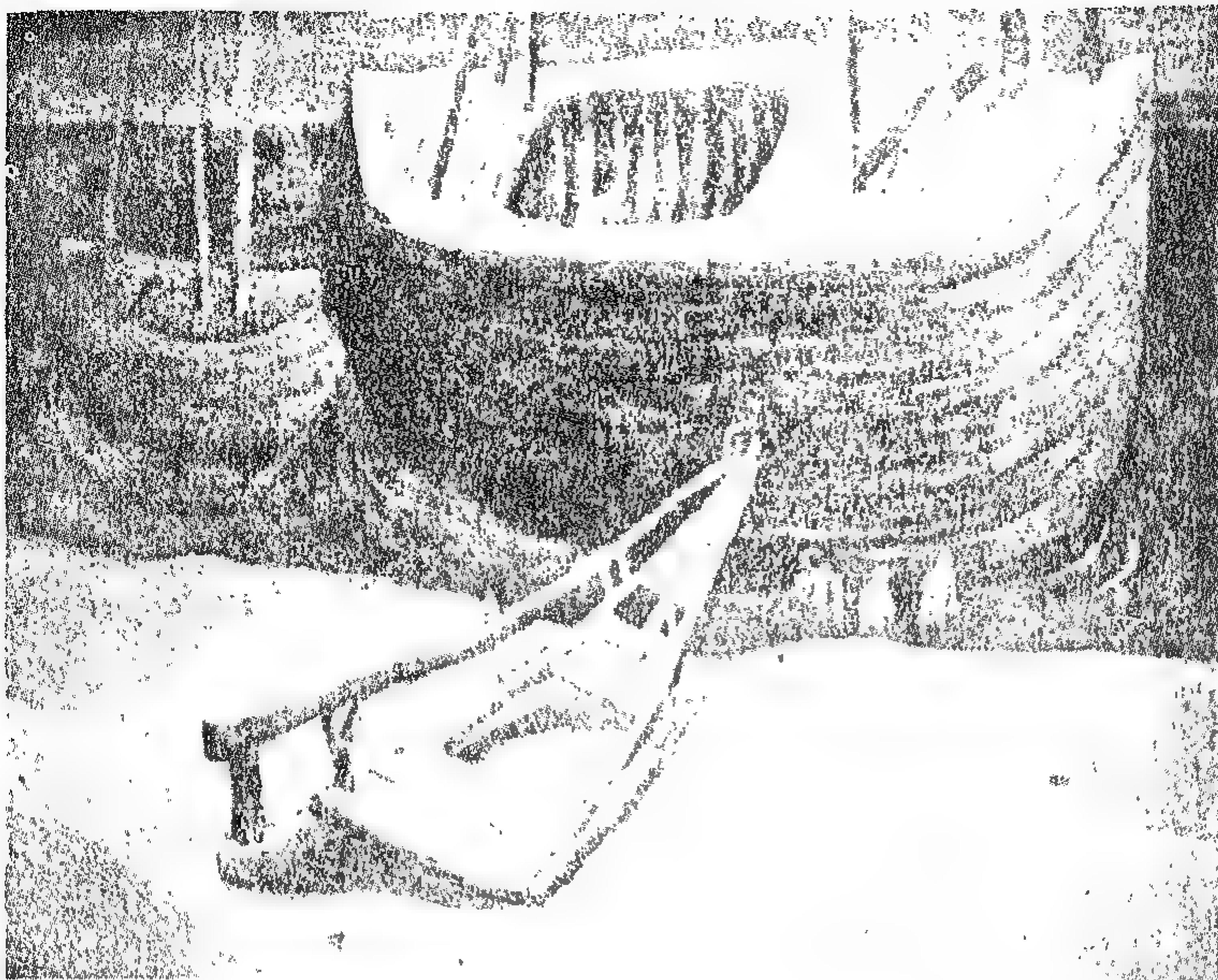
٥ــ صلاح طاهر — في النيل



٥١ـ حسين بيكار　　　　طفل من المغرب



٥٢ــ جورج صباغ　　　　على ترعة المحمودية



٥٣ــ ماهر رائف   القارب



٥٤ــ ماهر رائف   دورة الحياة



٥٥ــ سمير رافع　　　　الزمن



٥٦ــ ابراهيم مسعودة   استقبال حواء



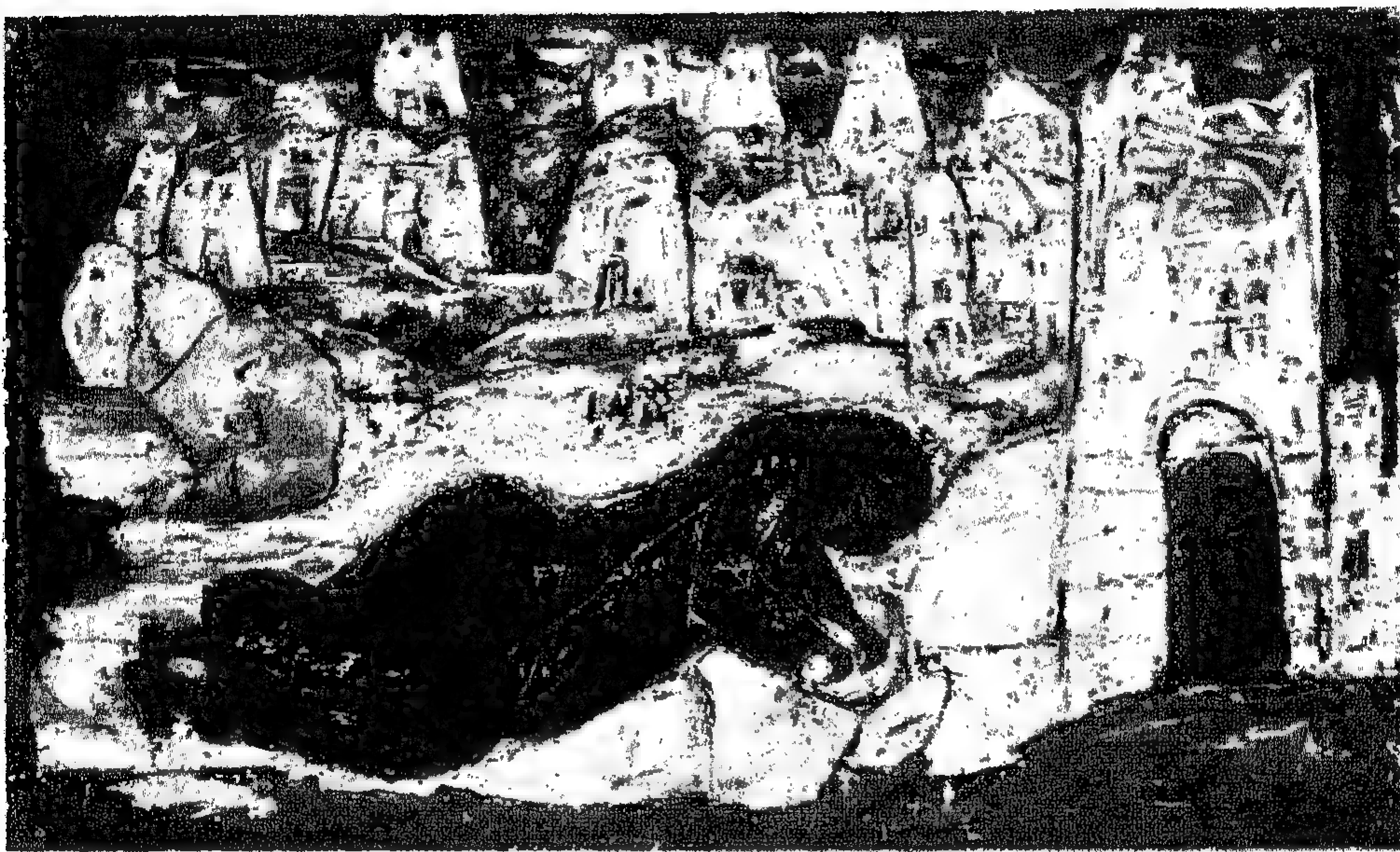
٥٨ــ حسين يوسف أمين



ــ حسين يوسف أمين تكوين



٥٩ــ حسين يوسف أمين تَ



٦٠ــ تحية حليم　　　　أبراج الحمام



٦١ــ مرجريت نخلة　　　　　　　　　الهدوء



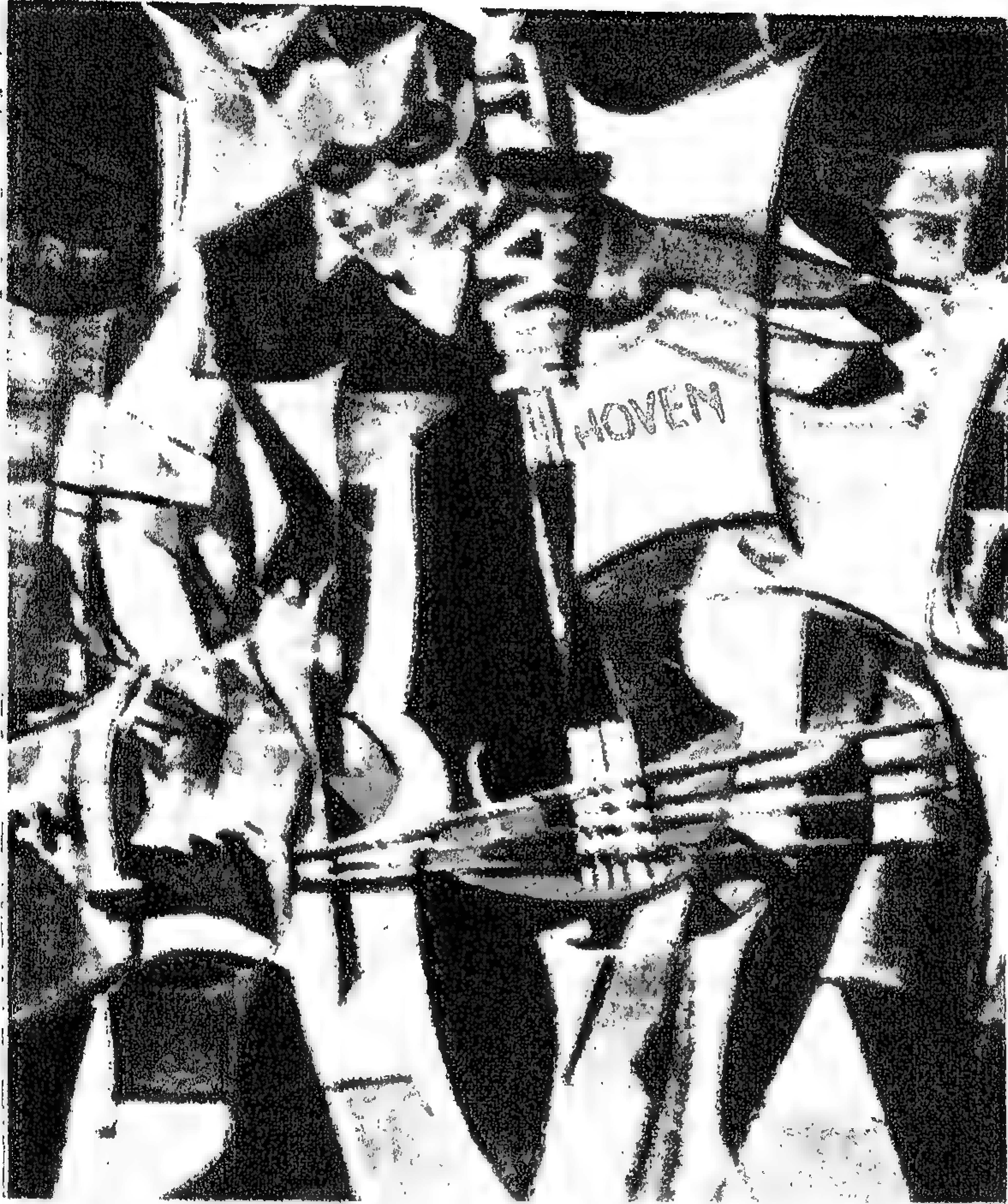
٦٢ـ محمد حامد عويس   الحصاد



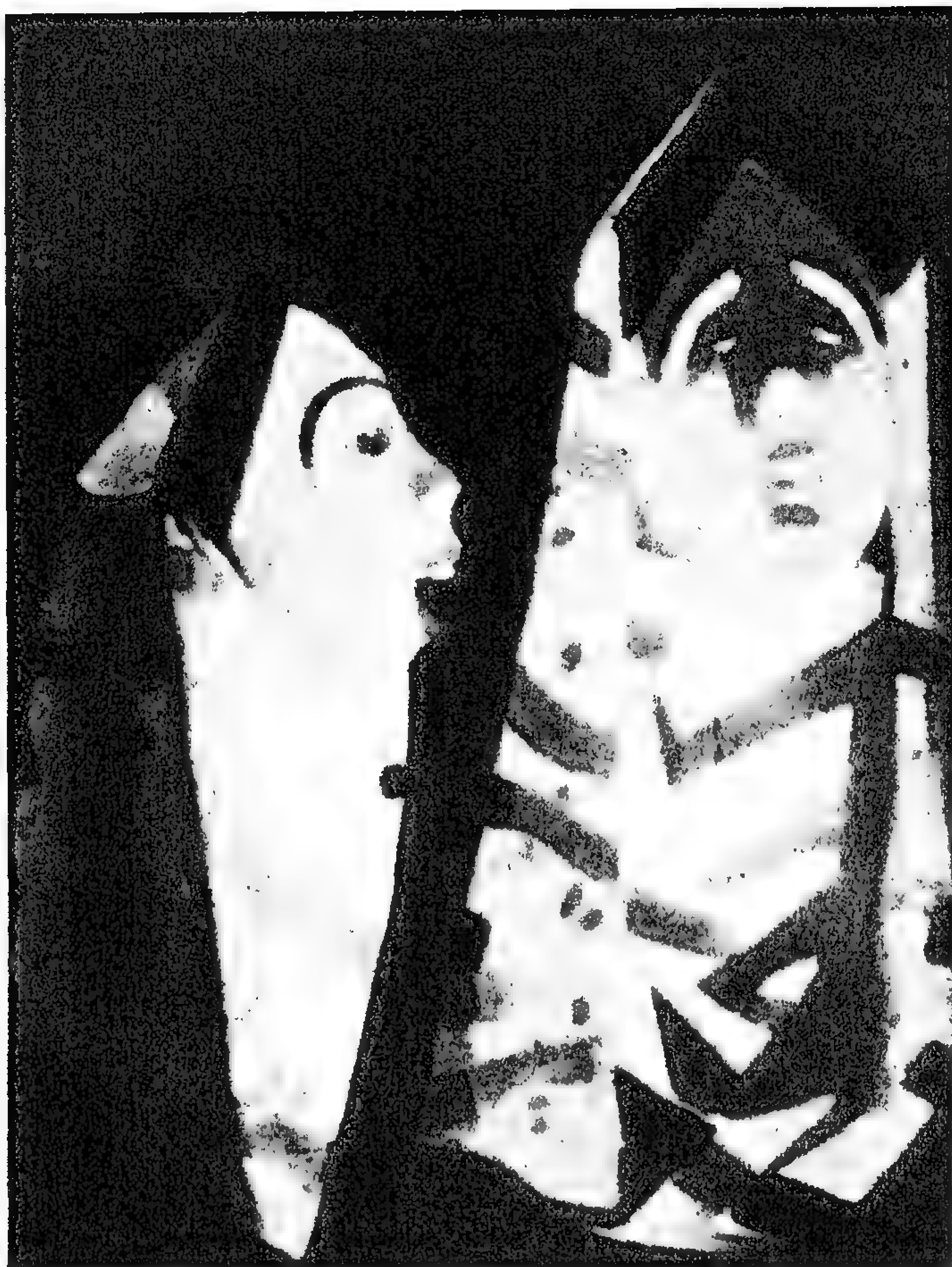
٦٣ــ جاذبية سرى الأسرة



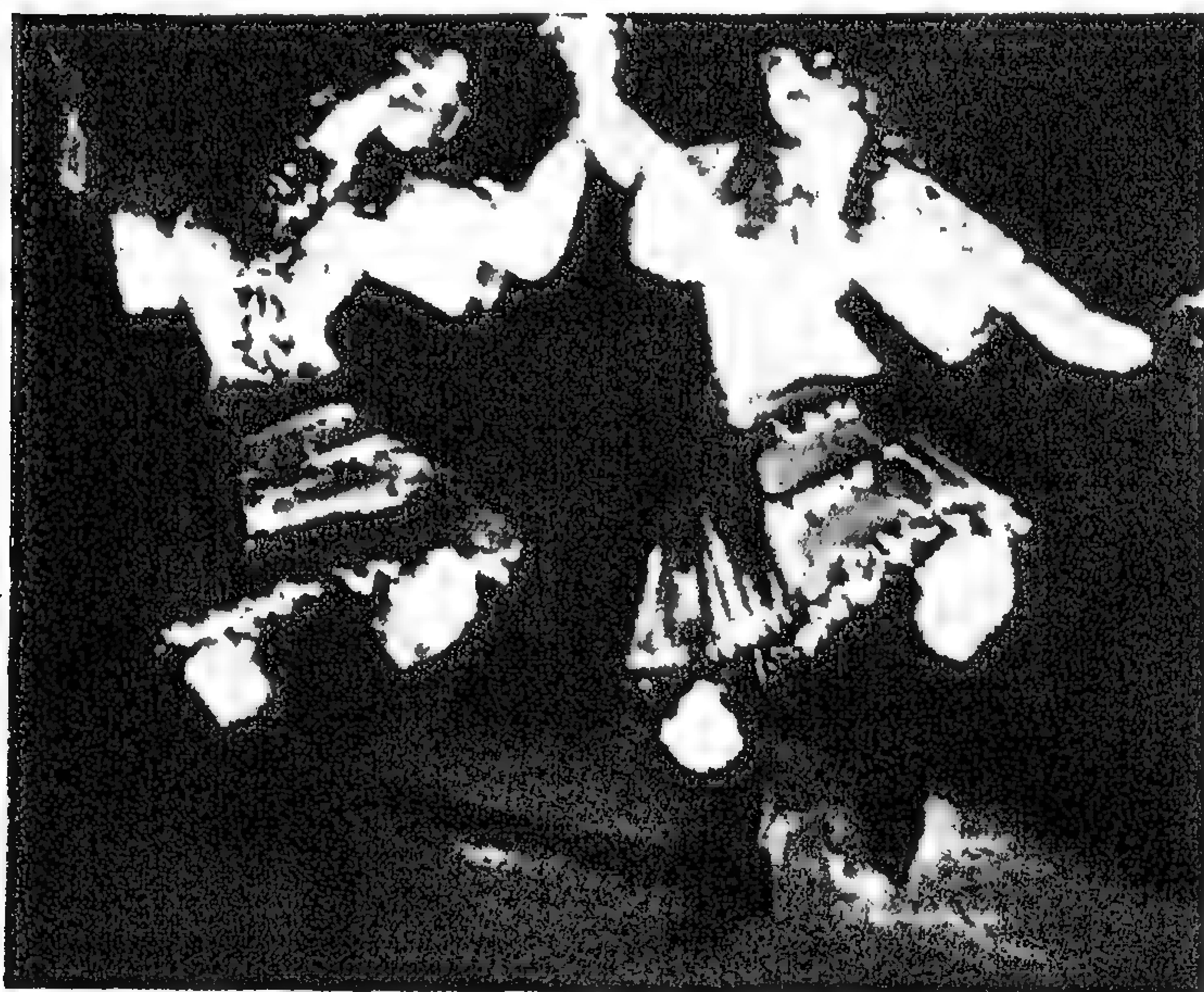
٦٤ــ محمد راتب صديق　　　　دراسة ــ ١٩٤١



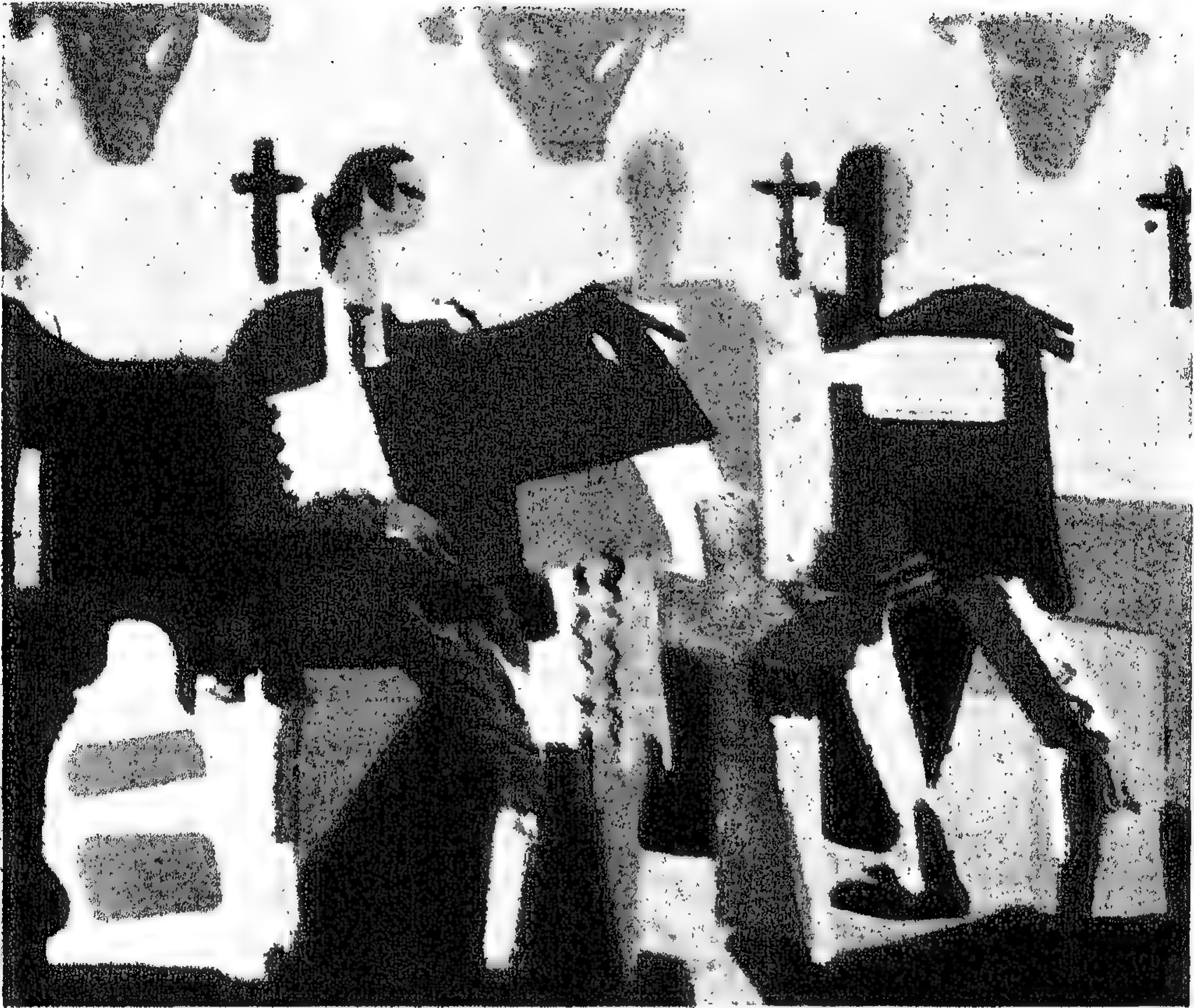
٦٥ــ سيف وانلى   العازف ــ ١٩٤٥



٦٦ـــ سيف وانلى المنشدات ــــ ١٩٤٥



٦٧ـــ سيف وانلى الراقصتان ــــ ١٩٤٥



٦٨ــ سيف وانلى　　　　　　　　　　مصارعو الثيران ـــ ١٩٤٧



٦٩ــ أدهم وانلي　　　السيدة ذات القبعة ١٩٣٥



٧٠ــ أدهم وانلي رقصة



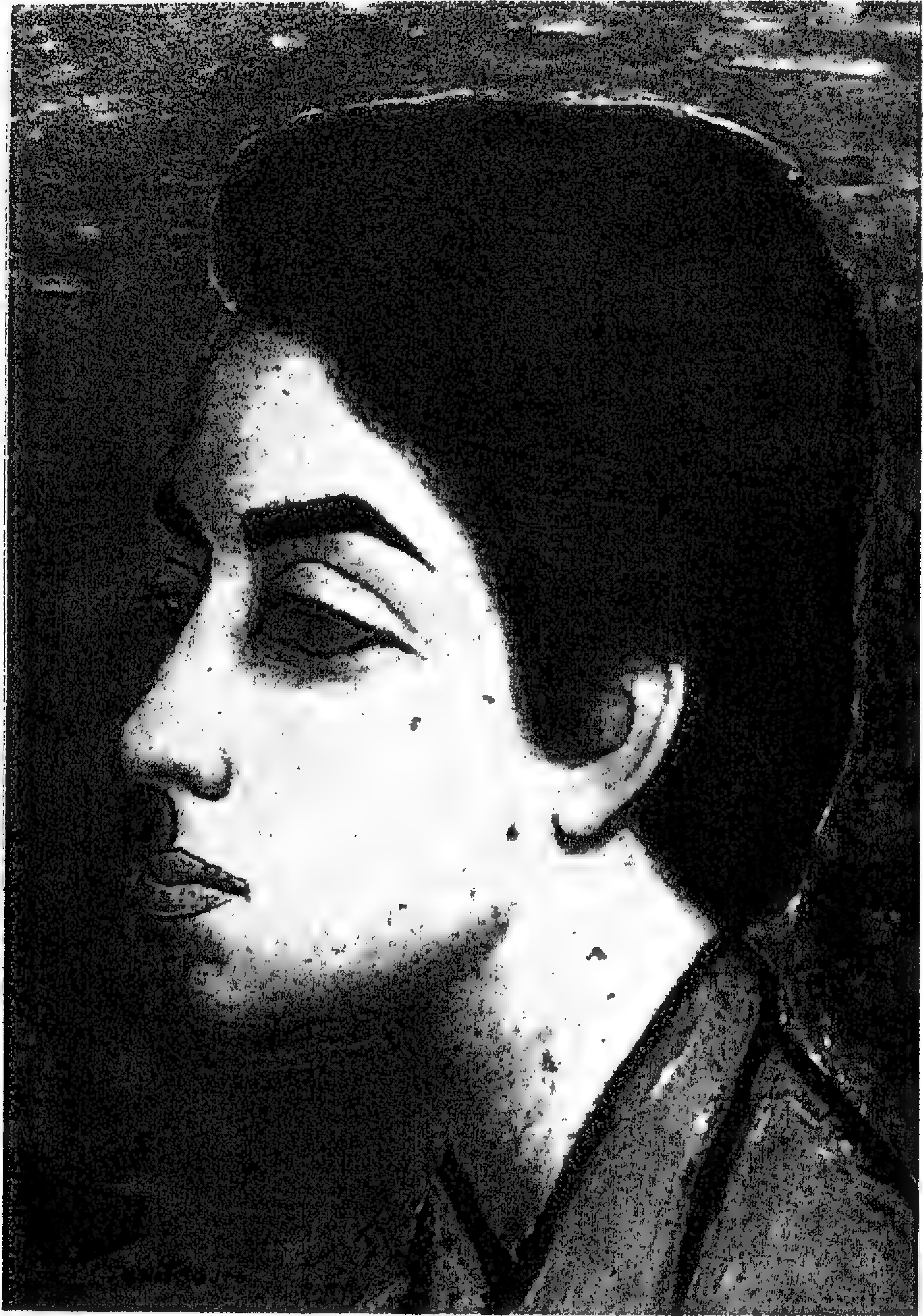
٧١ــ أدهم وانلي الترحيلة ــ ١٩٤٢



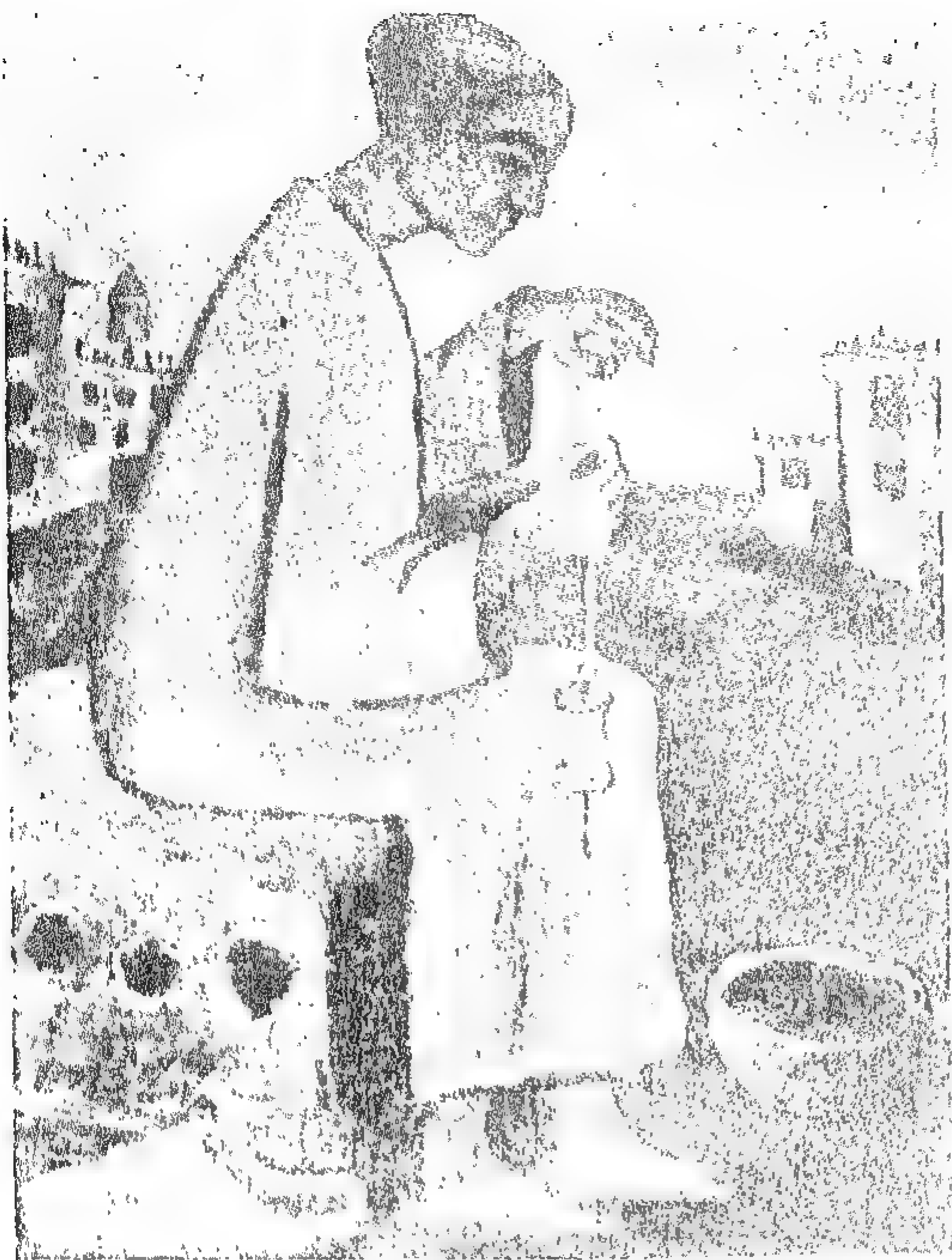
٧٢ـ إنجى أفلاطون		الفتاة والوحش ــ ١٩٤١



٧٣ــ: حامد عبد الله — منظر طبيعي ـــ ١٩٤٥



٧٤ــ عز الدين حمودة ـــ وجه الفنانه جاذبية سرى



٧٦ـ كمال يوسف ـ المغزل



٧٨ـ يوسف سيدة ـ السلام

دليل اللوحات

١٨٨١ تاريخ ميلاد الفنان محمد ناجى (توفى فى ١٩٥٦)
١٨٨٩ تاريخ ميلاد الفنان أحمد صبرى (توفى فى ١٩٥٥)
١٨٩١ تاريخ ميلاد الفنان مختار والفنان يوسف كامل (توفى الأول فى ١٩٣٤ والاخير ١٩٧١)
١٨٩١ الخديو يفتتح أول صالون للفنون الجميلة فى مصر بدار الأوبرا
١٨٩٢ تاريخ ميلاد الفنان راغب عياد والفنان محمد حسن (توفى الاخير فى ١٩٦١ ، والأول فى ١٩٨٣)
١٨٩٧ تاريخ ميلاد الفنان محمود سعيد (توفى فى ١٩٦٤)
١٩٠٢ الخديو يفتتح أول صالون للفنون الجميلة بمكان عام (بشارع شريف)
١٩٠٤ تاريخ ميلاد الفنان أدهم وانلى (توفى فى ١٩٦١)
١٩٠٦ تاريخ ميلاد الفنان سيف وانلى (توفى فى ١٩٧٩)
١٩٠٨ افتتاح أول مدرسة للفنون الجميلة بدرب الجماميز بالسيدة زينب .
١٩١١ تخرج أول دفعة من المدرسة .
١٩١١ اقامة أول معرض لخريجى المدرسة (جيل الرواد)
١٩١١ تاريخ ميلاد الفنان صلاح طاهر .
١٩١١ أول فنان مصرى يسافر مبعوثا إلى أوربا لدراسة الفن (محمود مختار)
١٩١٣ تاريخ ميلاد الفنان رمسيس يونان (توفى فى ١٩٦٦)
١٩١٣ تاريخ ميلاد الفنان حسين بيكار
١٩١٤ أول فنان مصرى يدرس الفن فى أوربا على نفقته (محمد ناجى فى فلورنسا)
١٩١٧ أول فنان مصرى يدرس الفن التطبيقى فى أوربا مبعوثا (محمد حسن فى انجلترا)
١٩١٧ تاريخ ميلاد الفنان كامل التلمسانى (توفى فى ١٩٦٧)
١٩١٨ أول فنان مصرى يدرس المدرسة التأثرية فى أوربا على رائدها كلود مونييه (ناجى)
١٩١٩ تاريخ ميلاد الفنان فؤاد كامل (توفى فى ١٩٧٣)
١٩١٩ أحمد صبرى يسافر إلى باريس على نفقته للدراسة .
١٩٢١ أول معرض لصالون الربيع فى مصر يشارك فيه الفنانون المصريون .
١٩٢٢ يوسف كامل وراغب عياد يسافران إلى ايطاليا للدراسة مبعوثين من بعضهما البعض .
١٩٢٣ تأسيس جمعية محبى الفنون الجميلة .
١٩٢٤ تاريخ ميلاد الفنان حامد ندا .

١٩٢٥	تاريخ ميلاد الفنان عبد الهادى الجزار (توفى فى عام ١٩٦٦)
١٩٢٧	انشاء المدرسة التحضيرية للفنون الجميلة (بدلا من مدرسة درب الجماميز)
١٩٢٧	تأسيس جماعة الخيال التى كان مختار مؤسسها .
١٩٢٩	انشاء مدرسة الفنون الجميلة العليا .
١٩٢٩	عودة الفنانين المبعوثين من أوربا (كامل ، صبرى ، عياد ، حسن) واشتغال الأولين بالتدريس فى الفنون الجميلة والاخيرين فى التطبيقية كأول مدرسين مصريين بهما .
١٩٣٠	محمد ناجى يستقيل من عمله الدبلوماسى ليتفرغ للفن .
١٩٣٤	الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة العليا تعرض باكورة اعمالها فى صالون القاهرة ، ومن بين اسمائها : حسين بيكار ، صلاح طاهر ، على الديب ، بشارة فرج .
١٩٣٤	أحمد صبرى ينال الميدالية الفضية فى صالون القاهرة عن لوحته « الراهبة » ومحمد ناجى يعرض فيه اعمال « الجبشة »
١٩٣٧	الفنان ناجى يقيم أول معرض مستقل لمصور مصرى فى أوربا (لندن) .
١٩٣٧	الفنان محمود سعيد يقيم أول معرض مستقل لمصور مصرى فى أمريكا (نيويورك) .
١٩٣٧	الفنان ناجى أول ناظر مصرى لمدرسة الفنون الجميلة العليا .
١٩٣٨	الفنان رمسيس يونان يصدر كتابه « غاية الرسام العصرى » .
١٩٣٩	تكوين جماعة الفن والحرية من الفنانين رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى .
١٩٤٠	افتتاح المعرض الاول لجماعة الفن والحرية .
١٩٤٢	انشاء القسم الحر بكلية الفنون الجميلة .
١٩٤٢	انشاء مرسم الاقصر امتدادا للدراسة بالكلية واشرف عليه الفنان حامد سعيد . (وتبعه فى الاشراف عليه على التوالى الفنانون : عبد القادر رزق ، صلاح طاهر ، عباس شهدى) .
١٩٤٦	انشاء « جماعات » الفن المصرى المعاصر » و « الفن الحديث » وجماعة « حامد سعيد »
١٩٤٧	آخر معارض جماعة « الفن والحرية »
١٩٥٥	آخر معارض جماعة « الفن المصرى المعاصر » و « الفن الحديث »
١٩٦٠	محمود سعيد أول فنان يحصل على جائزة الدولة التقديرية .
١٩٦٠	أول مجموعة من الفنانين تحصل على منحة تفرغ الفن من الدولة بعد انشاء نظام التفرغ .

المراجع

١ – بدائع الزهور فى وقائع الدهور ـــ محمد بن أياس — دار الشعب ١٩٦٠

٢ – عجائب الآثار (تاريخ الجبرتى) عبد الرحمن الجبرتى — دار الشعب ١٩٥٨

٣ – أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى ـــ د. محمود فهمى حجازى . — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤

٤ – تاريخ الفكر المصرى الحديث جـ ١ ، ٢ د. لويس عوض — دار الهلال ١٩٦٩

٥ – سندباد مصرى ـــ د. حسين فوزى — دار المعارف ١٩٦٩

٦ – محمد عبده ـــ عباس العقاد — الهيئة العامة للكتاب (أعلام العرب)

٧ – قصة الضمير المصرى الحديث ـــ صلاح عبد الصبور — كتاب الاذاعة والتليفزيون ١٩٧٢

٨ – الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث (فى مصر ولبنان وسوريا) ز . ك . ليفين ـــ ترجمة بشير السباعى — دار بن خلدون ـــ بيروت ١٩٧٨

٩ – الثورة والأدب ـــ د. لويس عوض — الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٧

١٠ – فن التصوير فى مصر الاسلامية ـــ د. حسن الباشا — دار النهضة العربية ١٩٦٦

١١ – ضرورة الفن ـــ ارنست فيشر ـــ ترجمة أسعد حليم — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧١

١٢ – الفن والمجتمع ـــ هربرت ريد ـــ ترجمة فارس متوى — دار القلم بيروت ١٩٧٥

١٣ – القاهرة مدينة الفن والتجارة ـــ جاستون فييت ترجمة د. مصطفى العبادى — مؤسسة فرانكلين ١٩٦٨

١٤ – جيل من الرواد ـــ بدر الدين أبو غازى — مطبوعات جمعية محبى الفنون الجميلة ١٩٧٥

١٥ – محمود سعيد (تقديم بدر الدين أبو غازى) — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢

١٦ – المثال مختار ـــ بدر الدين أبو غازى — الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٤

١٧ – رمسيس يونان ـــ (تقديم بدر الدين أبو غازى) — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨

١٨ – الفن وجيل التطور ــ بدر الدين أبو غازى | مقال بمجلة الهلال ١٩٦٥
١٩ – خمسون سنة من الفن ــ رشدى اسكندر وكمال الملاخ | دار المعارف ١٩٦٢
٢٠ – دراسات فى الفن ــ رمسيس يونان | الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٩
٢١ – مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر ــ محمد سالم (رسالة ماجستير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية) | اسكندرية ١٩٧٥
٢٢ ــ تاريخ الحركة السياسية فى مصر (من ٤٥ ــ ٥٢) ــ طارق البشرى | الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢
٢٣ – ما الأدب ــ جان بول سارتر ــ ترجمة د. محمد غنيمى هلال | مكتبة الأنجلو ١٩٦١
٢٤ – ثورة الفن التشكيلى ــ محمد عزت مصطفى
٢٥ – أحمد صبرى ــ محمد صدقى الجباخنجى | دار الكاتب العربى ١٩٦٧
٢٦ – راغب عياد ــ د. نعيم عطية (مقالة بمجلة الفنون ــ العدد الثالث) ١٩٧١
٢٧ – رمسيس يونان وجيل التمرد ــ محمد شفيق (مقال بمجلة الفنون ــ العدد الثانى) ١٩٧١
٢٨ – فؤاد كامل ــ مختار العطار (مقال بمجلة الفنون ــ العدد الأول) ١٩٧١
٢٩ – الفنون الشعبية فى رسوم ناجى ــ سعد الخادم
٣٠ – تصويرنا الشعبى خلال العصور ــ سعد الخادم
٣١ – مجلة التطور (العدد الأول والثانى ١٩٤٠)
٣٢ – نشرات معارض جماعة الفن والحرية (١٩٤٠ ــ ١٩٤١)

تنويه

من بين هذه المجموعة من المراجع ، أنوّه بشكل خاص برسالة الماجستير الهامة للفنان السكندرى محمد سالم : مدخل إلى الفن التشكيلى المصرى المعاصر . فإليها يرجع الفضل فى تمهيد الطريق أمامى لإنجاز هذا البحث .

ع.ن.



المؤلف

هذا بحث فاز به صاحبه فى مسابقة النقد الفنى التى نظمها المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢ . وعنوان البحث وإطاره الزمنى ليسا من عند الباحث ولكنهما من عند الجهة المنظمة للمسابقة ، فإن امتد الفجر خمسة وأربعين عاما فالعهدة فى ذلك على منظمى المسابقة وليس على الباحث .

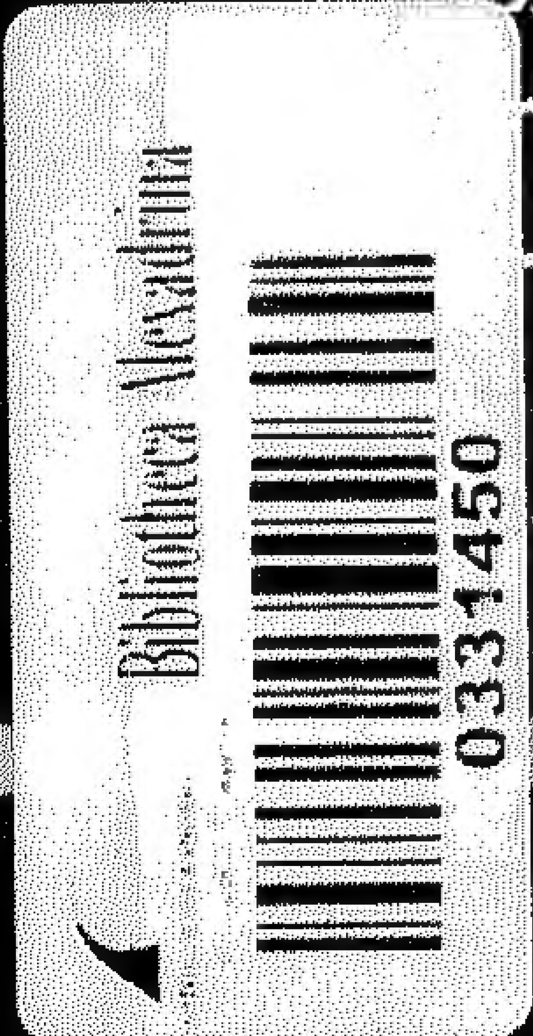
وفى هذا الإطار الزمنى عالج الباحث موضوعه برؤية ربطت بين التحولات الاجتماعية والسياسية وبين التيارات الفنية التى تولدت وتشكلت فى ظل الحركة الوطنية واليقظة القومية .

ولقد وفق الأستاذ عز الدين نجيب فى تناول موضوعه وربط بين معالم الصعود والهبوط فى حركة الإبداع الفنى وبين التحولات التى مرت بمصر خلال تلك الحقبة .

واستطاع بامتلاكه لغة التعبير ، ورؤية الفنان ، أن يقدم بحثا ممتازا فى بنائه العام ، وفى تقسيم فصوله ، بل فى اختيار عناوين الفصول ، وأن يصوغ بحثه فى لغة أدبية أضفت على النص تميزاً .

وإذا كان الكاتب قد مر بالمرحلة الوسطى من « الفجر » مرورا سريعا واكتفى بالاشارة العاجلة الى بعض أعلام تلك المرحلة ، فذلك لأنه أراد التركيز على ملامح أساسية فى تلك الحقبة .. وأدار بحثه حول استقصاء ظاهرة « الشخصية المصرية » عند جيل الرواد ، ثم التيارات الجديدة التى يمثلها جيل التمرد ، على حين كان معظم أفراد الجيل الوس خريجى مدرسة الفنون الجميلة العليا حتى تلك المرحلة موزعين بين بعض مؤثرات جيل وبين الدراسات الأكاديمية التى تلقوها فى مصر والخارج .

بدر الدين أبو



٨ جنيه